



**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Universidad del Perú. Decana de América**

Dirección General de Estudios de Posgrado

Facultad de Ciencias Sociales

Unidad de Posgrado

**Desarrollo histórico de la relación entre el Museo  
Nacional de la Cultura Peruana y su contexto. Una  
mirada desde la economía de la cultura**

**TESIS**

Para optar el Grado Académico de Magíster en Gestión del  
Patrimonio Cultural

**AUTOR**

Ana María ESPINOSA PUENTES

**ASESOR**

Giancarlo MARCONE FLORES

Lima, Perú

2017



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Espinosa, A. (2017). *Desarrollo histórico de la relación entre el Museo Nacional de la Cultura Peruana y su contexto. Una mirada desde la economía de la cultura*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Ciencias Sociales, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

---

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS  
Universidad del Perú, DECANA DE AMÉRICA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
**UNIDAD DE POSGRADO**

**ACTA PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE  
MAGÍSTER EN GESTIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL**

En Lima, a los cuatro días del mes de diciembre del año dos mil diecisiete, reunidos en la Sala de Grados de la Unidad de Posgrado de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, a horas 15:00 p.m., bajo la Presidencia del Dr. ALEJANDRO JOSÉ CHU BARRERA y con la concurrencia de los demás Miembros del Jurado Examinador, se inició el acto académico invitando a la graduanda ANA MARIA ESPINOSA PUENTES para que realice la sustentación de su Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Gestión del Patrimonio Cultural, titulada:

**“DESARROLLO HISTÓRICO DE LA RELACIÓN ENTRE EL MUSEO NACIONAL DE LA CULTURA PERUANA Y SU CONTEXTO. UNA MIRADA DESDE LA ECONOMÍA DE LA CULTURA”**

A continuación fue sometida a las objeciones por parte del Jurado. Terminada esta prueba y verificada la votación; se consignó la calificación correspondiente a:

B MUY BUENO 17

Por cuanto, el Jurado, de acuerdo al Reglamento de Grados y Títulos, acordó recomendar a la Facultad de Ciencias Sociales para que proponga que la Universidad Nacional Mayor de San Marcos otorgue el Grado Académico de Magíster en Gestión del Patrimonio Cultural, a la Bachiller ANA MARIA ESPINOSA PUENTES. Siendo las 16:00 p.m. y para constancia dispuso se extendiera la presente Acta y firmaron:

Dr. Alejandro José Chu Barrera.  
PRESIDENTE

Mg. Virgilio Freddy Cabanillas Delgadillo.  
MIEMBRO

Dra. Luisa Esther Díaz Arriola.  
MIEMBRO

Dr. Alberto Martorell Carreño.  
MIEMBRO

Dr. Giancarlo Marcone Flores.  
ASESOR



Dr. NICOLÁS JAVIER LYNCH GAMERO  
DIRECTOR

## Contenido

<i>RESUMEN</i> .....	VI
<i>Palabras Clave</i> .....	VI
<i>ABSTRACT</i> .....	VII
<i>Key Word</i> .....	VII
Capítulo 1: Introducción .....	1
Generalidades .....	1
Problema de investigación .....	2
Justificación .....	4
Objetivos .....	5
Objetivo General .....	5
Objetivos Específicos .....	5
Hipótesis .....	5
Hipótesis específicas .....	5
Capítulo 2: Marco teórico .....	6
Economía de la cultura .....	6
Valores culturales y valores patrimoniales .....	7
Economía de los museos .....	13
Hito y Contexto .....	13
El Museo y su historia .....	14
El museo y su función .....	16
Nueva Museología y Museología Crítica .....	18
Renovación de los museos .....	19
Gestión de los museos .....	19
Capítulo 3. Metodología .....	22
Estrategia metodológica .....	22
Contexto .....	22
Procedimientos de la investigación .....	22
Entrevistas en profundidad .....	23
Revisión bibliográfica .....	24
Análisis e interpretación de los datos .....	25
Capítulo 4: Resultados Desarrollo histórico del MNCP .....	26

Primer periodo: Antecedentes .....	26
Los años 20: creación del edificio. ....	26
Valcárcel, el Museo Nacional y su revista. ....	30
Instituto de Arte del Perú. ....	33
Segundo Periodo: Primeros años del MNCP (1946-1956).....	34
Tercer periodo: La antropología y arqueología en el MNCP 1956-1992.....	46
Cuarto periodo: La historia del arte y el renacer del IAP (1992-2003).....	56
Quinto periodo: El arte popular como patrimonio cultural inmaterial (2003-2014).....	67
Sexto periodo: Periodo Actual .....	74
Capítulo 5. Discusión: gestión del MNCP, valores culturales y su contexto .....	81
Análisis del Primer Periodo: Antecedentes .....	81
Análisis del Segundo Periodo: Primeros años del MNCP (1946-1956).....	87
Análisis del Tercer Periodo: La antropología y arqueología en el MNCP 1956-1992 .	92
Análisis del Cuarto periodo: La historia del arte y el renacer del IAP (1992-2006).....	98
Análisis del Quinto Periodo arte popular como patrimonio cultural inmaterial (2003-2014).....	103
Análisis del Sexto Periodo: Periodo Actual.....	107
Prueba de hipótesis .....	115
Ideas a futuro.....	119
Conclusiones .....	121
Referencias.....	126
Anexos .....	134
Anexo 1. Entrevista a colaboradores del MNCP .....	134
Anexo 2. Entrevista a colaboradores y antiguas directivas del MNCP.....	136
Anexo 3. Cuadro de Análisis por periodo (Formato) .....	137

## Lista de Tablas

Tabla 1. Valores culturales y patrimoniales.....	12
Tabla 2. Análisis Primer Periodo: Antecedentes.....	86
Tabla 3. Análisis Segundo Periodo: Primeros Años del MNCP .....	91
Tabla 4. Análisis Tercer Periodo La Antropología y la Arqueología en el MNCP .....	96
Tabla 5. Análisis Cuarto Periodo La Historia del Arte y el Renacer del IAP.....	102
Tabla 6. Análisis Quinto Periodo El arte popular como patrimonio cultural .....	106
Tabla 7. Análisis Sexto Periodo Actual.....	114

## Lista de Figuras

Figura 1. "La obra de un filántropo" .....	27
Figura 2. Luis Valcárcel en la Dirección del MNCP.....	35
Figura 3. José Sabogal y algunos de los pintores indigenistas .....	38
Figura 4. José María Arguedas .....	44
Figura 5. Festival T`anta Wawas en el año 2014 .....	59
Figura 6. Boletín del MNCP editado entre 1998 y 2003 .....	62
Figura 7. Tríptico informativo del MNCP realizado durante la década de los años 90 ....	63
Figura 8. Logo usado por el MNCP hasta 2003 .....	64
Figura 9. Logo del MNCP usado a partir de la Dirección de Gladys Roquez. ....	68
Figura 10. Ruraq Maki. Hecho a Mano. ....	73

## **RESUMEN**

Esta investigación estudió la relación entre la gestión del Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP) y su contexto a lo largo de su historia. Esta relación se estudió a la luz de la economía de la cultura. Para esto se analizó la historia de la gestión del MNCP, los valores culturales que proyectó y cómo estos se gestaron mediante la interacción con su contexto. El MNCP —fundado en 1946— es uno de los museos más antiguos a nivel nacional. Durante su historia ha tenido una estrecha relación con el devenir académico y cultural del país. Se destaca por la gran colección de piezas de arte popular que refleja la diversidad cultural nacional: A pesar de su trayectoria y labor, en los últimos años no ha tenido el público ni el reconocimiento que debiera. Esta investigación buscó contribuir a que el MNCP se consolide como un espacio actualizado, consciente de su historia y su potencial. Se utilizó el método de análisis-síntesis, con un enfoque cualitativo y de tipo no experimental. Se recolectó información mediante revisión bibliográfica y entrevistas semiestructuradas en profundidad con directivos y colaboradores del museo. Se identificaron, describieron y analizaron seis periodos de la historia del MNCP: 1) Antecedentes, 2) Primeros años del MNCP (1946-1956); 3) La antropología y la arqueología en el MNCP (1956-1992); 4) La historia del arte y el renacer del Instituto de Arte Peruano (1992-2003); 5) El arte popular como patrimonio cultural inmaterial (2003-2014); y 6) Periodo actual (2014-2016). Esta investigación permitió concluir que el MNCP es el resultado de un proceso histórico en el cual se relacionan estrechamente la gestión del museo, los valores culturales que proyecta y su contexto. Se concluyó que es fundamental que el MNCP ponga a la sociedad y sus transformaciones en el centro de su quehacer, para convertirse en un espacio más dinámico, adaptado al público y propositivo frente a su entorno y sus problemáticas. Finalmente, se concluyó que la Economía de la Cultura es una disciplina útil para abordar el estudio de la gestión del MNCP y su devenir histórico.

## ***Palabras Clave***

Museo, gestión de museos, Museo Nacional de la Cultura Peruana, Economía de la cultura, valores culturales.



## ***ABSTRACT***

This research studied the relationship between the management of the National Museum of Peruvian Culture (MNCP) and its context throughout history. This relationship was studied in the light of the economy of culture. This investigation described the history MNCP management, cultural values that projected and how they were developed through interaction with their context described. The MNCP—founded in 1946—is one of the oldest museums in the country. During its history it has had a close relationship with the academic and cultural development of the country. It is notable for the large collection of folk art pieces reflecting national cultural diversity. Despite its trajectory and work in recent years it has not had the public and recognition it should. This study sought to help the MNCP be consolidated as an updated space, aware of its history and its potential. It was used the method of analysis-synthesis, with a qualitative approach and not experimental type. Information was collected by literature review and semi-structured interviews with managers and employees of the museum. Six periods of the history of MNCP were identified, described and analyzed: 1) Antecedents 2) First years of MNCP (1946-1956); 3) Anthropology and archeology at the MNCP (1956-1992); 4) The history of art and rebirth IAP (1992-2003); 5) Folk Art as Intangible Cultural Heritage (2003-2014); and 6) Current period (2014-2016). This research led to the conclusion that the MNCP is the result of a historical process in which the museum management are closely related, cultural values it projects and its context. It was concluded that it is essential that the MNCP place society and its transformations in the center of their work, to become a more dynamic, proactive adapted to the public and to their environment and their problems. Finally, it was concluded that the Economy of Culture is a useful tool for the study of management and its historical development MNCP.

## ***Key Word***

Museum, Management museums, Museo Nacional de la Cultura Peruana, Economy of Culture, Cultural Values.

## **Capítulo 1: Introducción**

Esta investigación analizó, a la luz de la economía de la cultura, la relación entre la gestión del MNCP, sus valores y su contexto a lo largo de su historia. Para ello en primer lugar, se describió la historia de la gestión del MNCP, identificando los principales hitos del contexto que influyeron en el devenir histórico del MNCP. Finalmente se buscó comprender los valores culturales que develó la gestión del MNCP a lo largo de su historia.

Este primer capítulo contiene la introducción a la investigación compuesta por: algunas generalidades del objeto de estudio que nos permite comprender el problema de investigación, la justificación, los objetivos e hipótesis de la misma. El segundo capítulo contiene el Marco teórico que fundamenta este proyecto, en el cual se definieron conceptos como economía de la cultura, los valores culturales, el museo y su gestión. El tercer capítulo contiene la metodología compuesta por la estrategia metodológica, el contexto, los procedimientos y el mecanismo análisis e interpretación utilizados. El cuarto capítulo comprende los resultados en los que se describen cada uno de los periodos de la historia del MNCP identificados. El quinto capítulo está compuesto por la discusión y el análisis de cada uno de los periodos. Finalmente se presentan las pruebas de la hipótesis propuesta, las conclusiones de la investigación y algunas ideas a futuro para el MNCP.

### **Generalidades**

El Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP) se encuentra en Lima, ubicada en la costa central del Perú, sobre el Océano Pacífico, en la región y provincia del mismo nombre. La ocupación de esta ciudad se remonta desde los inicios del periodo Pre cerámico (8000- 1800 aC) y se extendió hasta el periodo Inca (1450-1532 dC). Fue fundada como ciudad colonial el 18 de enero de 1535. Actualmente es la ciudad más grande del país y es el centro financiero, político y comercial del mismo. Está conformada por 43 distritos con 9.752.000 habitantes (lo cual corresponde aproximadamente a la tercera parte de la población del país (31 151 643 habitantes) (INEI, 2015).

El Museo Nacional de la Cultura Peruana se encuentra en el Centro Histórico de Lima, en la Avenida Alfonso Ugarte, 650. Esta avenida corresponde a uno de los límites del Centro histórico y concentra parte de los espacios históricos más importantes de la ciudad (Plaza dos de Mayo, Plaza Bolognesi, Hospital San Bartolomé y el Hospital Arzobispo Loayza, Plaza

Bolognesi, Colegio Nacional Nuestra Señora de Guadalupe, etc.). Su fundación hacia 1928 se dio en el espíritu modernista de la época convirtiéndose en una de las primeras avenidas importantes de la ciudad. Actualmente la Av. Alfonso Ugarte es una zona comercial que concentra problemáticas sociales como delincuencia, trabajo informal y prostitución.

El MNCP hace parte del Sistema Nacional de Museos del Estado, creado en 1992 mediante Decreto Ley 27590 para promover la conservación y exhibición del patrimonio cultural mueble del país. Este sistema integra los museos estatales y de origen privado a nivel nacional (Ministerio de Cultura, 2012).

El MNCP cuenta con una colección de tipo histórico-artística, etnográfica, específicamente de arte tradicional. Desde sus inicios se ha dedicado a reunir piezas de arte tradicional popular con la finalidad de promover, proteger, impulsar el arte tradicional del país. Así a través de la exhibición de “la imaginería de Cusco, los retablos y cruces de Ayacucho, la talla en piedra de Huamanga, así como en las máscaras, queros, mates burilados, platería, cerámica y textilería” (Ministerio de Cultura, 2012, p. 272), refleja los saberes tradicionales de las diferentes culturas y colectividades de la costa, sierra y selva del Perú. (Municipalidad de Lima, s/f) Su gestión está enfocada “Conserva, protege, estudia y promociona las artes populares tradicionales del Perú.” (MNCP, s/f).

### **Problema de investigación**

¿Cuál ha sido la historia del MNCP? ¿Ha influido su devenir histórico en su situación actual? ¿En qué medida el contexto influye en la gestión del MNCP y los valores culturales que proyecta? ¿En qué medida entender la trayectoria histórica de un museo y su contexto puede ser fundamental para la gestión actual de la institución? ¿Qué acciones son necesarias para mejorar la gestión de un museo? Estas son algunas preguntas que surgen al conocer la situación actual del Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP).

El MNCP tiene un potencial enorme para salvaguardar y difundir parte del patrimonio cultural material e inmaterial actual del país ya que:

1) Posee una colección de piezas (patrimonio material) del presente que evidencia un patrimonio inmaterial actual y vivo.

2) Posee gran cantidad de piezas que vinculan el pasado prehispánico y colonial del Perú con manifestaciones de patrimonio inmaterial de comunidades actuales que recrean una herencia cultural aún sobreviviente —Toros de Pucará, mates y queros burilados, tupus, etc. —.

Así, la población puede vincularse más fácilmente con su patrimonio, sentirlo más suyo y protegerlo.

3) Esta colección sirve como instrumento educativo para valorar la diversidad cultural del Perú por ser el único museo etnográfico a nivel nacional con una amplia colección de piezas que abarque la costa, la sierra y la selva del Perú.

4) El MNCP tiene una experiencia de setenta años -fundado en 1946- en el manejo de este tipo de colecciones, durante la cual se ha relacionado estrechamente con el devenir académico, científico, artístico y cultural del Perú y de Lima, teniendo como protagonistas a importantes figuras de estos ámbitos a nivel nacional. A pesar de su valor patrimonial e histórico, el MNCP actualmente es poco conocido y visitado por la población.

A pesar del valor patrimonial e histórico que tiene actualmente es poco conocido por parte de la población en general; esto se refleja en que sus salas tienen una afluencia de público inferior a la esperada. Su ubicación en una de las zonas del centro histórico donde hay problemáticas sociales como delincuencia, informalidad y prostitución, lo que contribuye a que el público desconozca el museo o evite visitarlo.

Los museos son espacios sociales, por tanto, no tienen sentido sin sus visitantes (Guerra 2003); por esto, su gestión se debe orientar a que la gente los visite. Para ello los museos deben competir con una amplia oferta de productos culturales a través de productos innovadores y atractivos que lleven el mensaje correcto al público objetivo, (Triviño, 2012) posicionándolos en dicha oferta cultural.

El MNCP cuenta con una importante variedad de actividades culturales y educativas, las cuales requieren ser potenciadas e implementadas como servicios innovadores y competitivos que respondan a las necesidades del público, y de esta manera, contribuir con más efectividad a la educación, divulgación y valoración del patrimonio cultural material e inmaterial que posee, destacándolo dentro de la oferta cultural de la ciudad y el país.

Para conseguir los propósitos y mejorar los aspectos que hacen falta del MNCP, es necesario conocer su historia, los diferentes factores urbanos, políticos, sociales, económicos y culturales que han intervenido en su desarrollo, comprendiendo así el momento en que dejó de tener un posicionamiento adecuado en el mercado cultural de Lima. Esta investigación busca responder la siguiente pregunta ¿Cómo ha sido la relación entre la gestión del MNCP y su contexto a lo largo de su historia desde la economía de la cultura? Para resolver dicha pregunta tendremos que responder las siguientes preguntas específicas ¿Cómo ha sido la historia de la gestión del

MNCP? ¿Cuáles han sido los hitos históricos del contexto que han influido a lo largo de la historia del MNCP? ¿Cuáles han sido los valores culturales que devela la gestión del MNCP a lo largo de su historia?

### **Justificación**

La importancia de desarrollar esta investigación es de **orden práctico** porque contribuye a conocer la historia de la gestión del MNCP y los valores que proyecta y como estos se gestaron mediante la interacción del museo con su contexto. Se espera brindar un análisis que contribuya a lograr que el museo se consolide como un espacio actualizado y continúe aportando a la salvaguarda, divulgación, valoración y apropiación de parte del patrimonio cultural de la nación peruana, que posee. También se espera brindar un análisis que contribuya a lograr que el museo se consolide como un espacio actualizado y consiente de su historia y su potencial a futuro.

Este proyecto **suministra información** acerca de la historia del MNCP, una de las más importantes y largas experiencias en gestión de museos nacionales en el país; sirve como ejemplo de una aproximación al museo desde una perspectiva histórica y además, desde un área relativamente nueva como es la economía de la cultura, específicamente, la economía de los museos.

En relación a los aportes de esta investigación; se espera **beneficiar**, en primer lugar, al MNCP, aportando un documento que sirva para mejorar el conocimiento de la institución y su trayectoria histórica y con esto, al mejoramiento de su gestión. También busca beneficiar a sus visitantes, al entorno cercano en el que se encuentra y a los portadores del patrimonio cultural que resguarda la institución.

Este proyecto motiva a **generar nuevas investigaciones** mostrando un punto de vista desde el que se analiza la historia del MNCP, y busca proporcionar la información necesaria para que se realicen análisis desde otras perspectivas. Esta investigación concibe que el museo deba ser estudiado desde una perspectiva histórica y económica, asociado a su contexto, con lo cual se espera contribuir a la generación de estudios similares en otros museos. Por último, se pretende visibilizar al que, por su trayectoria histórica y colección, es un lugar propicio para que la comunidad académica realice investigaciones que aporten al desarrollo de las ciencias sociales, la museología y la gestión del patrimonio cultural nacional.

## **Objetivos**

### **Objetivo General**

Analizar la relación entre la gestión del MNCP, su contexto y sus valores culturales, a la luz de la economía de la cultura a lo largo de su historia.

### **Objetivos Específicos**

- Explicar la historia de la gestión del MNCP.
- Identificar los hitos del contexto que han influido a lo largo de la historia del MNCP.
- Definir los valores culturales que subyacen a la gestión del MNCP a lo largo de su historia.

## **Hipótesis**

Existió una estrecha relación entre la gestión del MNCP, el contexto en el que se desarrolló y los valores culturales que proyectó a través de su historia.

### **Hipótesis específicas**

- La gestión del MNCP no se ha adaptado intencionalmente a los constantes cambios del contexto a lo largo de su historia.
- Los ámbitos del contexto que más han influido en la gestión del MNCP han sido las políticas culturales y el desarrollo del entorno urbano.
- Los valores culturales que han dirigido la gestión del MNCP a lo largo de su historia no se han transformado significativamente.

## Capítulo 2: Marco teórico

Para abordar el estudio de la relación entre la gestión del museo y el contexto podría acudir a diferentes marcos de referencia. Sin embargo el que logra satisfacer de manera más integral el análisis de dicha relación en este caso es la economía de la cultura, que da luces a otros conceptos como la economía de los museos y los valores culturales. Por otro lado se desarrollaran otros conceptos que soportarán el análisis del presente estudio como: los museos, la gestión de los museos y finalmente la nueva museología, la museología crítica y la renovación en este tipo de instituciones.

### **Economía de la cultura**

Ha existido tradicionalmente un divorcio entre el mundo económico y el mundo cultural. Desde el romanticismo y las vanguardias históricas del siglo XX, se buscó proclamar la libertad del arte frente a otras lógicas como las sociales, económicas, etc.; que la oprimían. Esto ha conducido a que hasta el día de hoy exista un prejuicio con relación a lo que tiene que ver con el mercado (Bonet, 2004).

Al vincular la cultura con la economía se hace necesario interpretarla aplicando conceptos económicos y esto constituye una nueva rama de la economía: la economía de la cultura. Los principales objetos de estudio de la economía de la cultura son: el comportamiento de los mercados, el valor económico y cultural que se le atribuye a los bienes culturales, la demanda, los hábitos de consumo de productos culturales, las lógicas de producción en las que está inmersa la cultura y la relación entre el desarrollo cultural y económico (Bonet, 2004).

Esta disciplina concibe la cultura con una doble naturaleza: por un lado, representa un poder simbólico e identitario en la sociedad y por otro lado, una actividad que hace parte de un sistema económico (López, 2013). Esta disciplina, incipiente, ha tenido algunos retos al abordar la cultura con los métodos tradicionales de la economía, teniendo la cultura un carácter diferente a los elementos que aborda la disciplina económica (Bonet, 2004). Los bienes culturales obedecen más a una lógica simbólica que al mercado de la oferta y la demanda (Espinal, 2006).

Para la economía de la cultura, la inserción de la cultura a los modelos económicos se da a partir del momento en el que se empiezan a percibir los impactos económicos directos (ingresos, riquezas, puestos de trabajo) e indirectos que esta genera y que contribuyen al desarrollo económico. En la inserción de la cultura al mercado hay dos tipos de posiciones: una en la que la cultura es vista como fin y otra en la que la cultura es vista como medio para lograr

otro tipo de fin. Este último provoca su instrumentalización y es cuando la cultura es concebida como la solución a muchas problemáticas como las crisis económicas o políticas. Esto conlleva a que la cultura empiece a ser apreciada, no por su valor intrínseco, sino por los beneficios que conlleva (Bayardo, 2008).

Esta investigación reconoce el valor intrínseco que tiene la cultura, en este caso la riqueza y diversidad de la colección de patrimonio cultural que resguarda el MNCP. También parte de reconocer el potencial que tiene el MNCP para contribuir al desarrollo integral y sostenible de sus visitantes, la población aledaña y la comunidad académica, y sobre todo sus portadores, es decir, los artistas populares que han elaborado las piezas.

Los primeros estudios de economía de la cultura, de autores como Bowen y Baumol surgen entre los 60 y 70, fueron acogidos principalmente en Inglaterra y Estados Unidos, después en países como Italia, Francia, y Suiza. Hasta los 90 empiezan a proliferar más estudios, en especial en países de habla hispana como España (López, 2013).

En la economía de la cultura se han identificado tres grandes áreas de estudio: 1) la que estudia el patrimonio cultural, las industrias culturales y las artes escénicas; 2) la enfocada en la oferta y la demanda de bienes culturales; y por último, 3) la enfocada en las políticas, las normativas y las instituciones relacionadas con el sector cultural y su influencia en el desarrollo económico (López, 2013). El presente proyecto pertenece a la primera área de estudio de la economía de la cultura y específicamente abarca el estudio del patrimonio que a su vez aborda a la *economía de los museos* que será explicada más adelante.

### **Valores culturales y valores patrimoniales**

El valor cultural es el concepto de la economía de la cultura, más relevante para la presente investigación. Dicho concepto se refiere a el valor que se le otorga a los bienes culturales, el cual es de dos clases: el **valor económico**, manifestado en el precio otorgado a los bienes y el **valor cultural**, un tipo de valor exclusivo de este tipo de bienes (López, 2013).

La principal diferencia entre la economía de la cultura y la economía tradicional es que la primera tiene como objeto de estudio bienes y servicios con valor cultural. El valor cultural se define como un acuerdo sensible e intelectual compartido de manera subyacente entre un grupo de individuos hacia un bien cultural material o inmaterial. El valor cultural es difícil de estimar, por esta razón, los expertos han optado por descomponerlo en más valores para hacer más fácil su comprensión (López, 2013).



Hay diferentes formas de clasificar estos valores que componen el valor cultural; por un lado, está el presentado por López (2013) basada en la teoría de Thorsby, reconocido teórico de la economía de la cultura, el cual descompone el valor cultural en: *valor estético* relacionado con su apariencia y las propiedades de belleza, forma o armonía que posee el bien; el *valor espiritual*, puede ser de tipo religioso o laico y está relacionado con cualidades interiores compartidas por un grupo social; el *valor social*, genera identidad y comprensión de la naturaleza social dentro de un grupo social determinado; el *valor histórico*, genera una continuidad con el pasado reflejando el momento histórico en el que fue creada; el *valor simbólico* relacionado con el significado que se le otorga al bien; y *valor de autenticidad*, otorgado por el hecho de que el bien sea original, real y único. Por otro lado, está el *valor de uso* que es el valor directo que conlleva el disfrute del bien y el *valor de uso pasivo* o *valor de no uso*, el cual es de carácter indirecto y se define por los beneficios colectivos que aporta el bien a la sociedad por el simple hecho de existir. Estos se dividen en *valor de existencia*, *valor de prestigio*, *valor de opción o elección*, *valor de educación* y *valor de legado* (López, 2013).

Por otro lado, Bonet (2004) reflexiona alrededor del valor como aquello por lo que el bien cultural es percibido, lo cual se manifiesta en diferentes niveles: *valor funcional*, relacionado con la función que cumplen ya sea de entretenimiento, educación, decorativo, entre otros; *valor simbólico*, más potente que el primero y está relacionado con la identificación que tiene la sociedad con el bien, puede ser de patriotismo o generacional; y el tercer y más poderoso de los niveles es el *valor emotivo*, donde el bien genera una experiencia emocional, como por ejemplo rememorativa, catártica, pasional, entre otras. El poder de este tipo de valor desencadena acciones que van más allá de la lógica de lo funcional o lo simbólico.

El valor cultural es equiparable a lo que otros teóricos llaman *valor patrimonial*. Caraballo (2008) denomina *valor patrimonial* a aquel valor otorgado cultural y socialmente a los bienes patrimoniales y que por esta naturaleza cultural tienen múltiples lecturas, son de carácter dinámico, mutable y relativo al estar ligados al tiempo y al territorio.

Los valores otorgados a los bienes patrimoniales están relacionados con el uso que se les dan a los mismos, ya sea representando parte de la identidad de la población o simplemente para su goce a través de prácticas de apropiación o prácticas productivas. Conocer los valores otorgados al patrimonio permite comprender las representaciones que conforman el imaginario social de una población. Por esto es importante conocer los valores culturales en la formulación

de planes de manejo facilitando la selección de prioridades, criterios, e indicadores para gestionar el patrimonio cultural (Caraballo, 2008).

Ballard y Trasseras (2001) también realizan interesantes reflexiones alrededor del valor otorgado al patrimonio cultural. Plantean que la selección de algún bien sobre otro implica la atribución de un determinado valor; destacan que el valor depende del contexto en el que se da y de factores culturales, históricos e incluso psicológicos. Este contexto en el que se otorga el valor se configura de acuerdo a “relaciones económicas dominantes, los criterios de gusto dominantes, las ideas y creencias sociales, las presiones políticas, etc., pero también en función de las estructuras de la investigación científica teórica y aplicada, la provisión para la formación en los ámbitos de las ciencias sociales y humanas, y de las posibilidades de financiación del Estado y de los agentes sociales y económico.” (Ballart y Tresseras, 2001). Los valores están definidos como aquellas cualidades o utilidades que atesora el bien patrimonial y por las que, valga la redundancia, se valora dicho bien (Ballart y Tresseras, 2001).

Ballart y Tresseras (2001) agrupan dichos *valores en asociativos, estéticos, económicos e informativo-científicos*, a su vez se clasifican en tres categorías: el valor de uso, valor formal y valor simbólico. El *valor de uso* busca satisfacer una necesidad o responder a una oportunidad o reto y es de tipo tangible o intangible. El uso patrimonial por lo general es estudio, explotación y reserva. El *valor formal* es de carácter estético, de atracción a los sentidos, que proporciona emoción o placer estético, técnicas refinadas, obras de arte, etc.; por último, el *valor simbólico* representa el signo o símbolo que nos relaciona o comunica con quien lo creó, con el pasado, tiene como función evocar, representar, relacionar con la historia, con nuestros antepasados, ayudándonos a participar del pasado en el presente. Además el valor simbólico logra transmitir contenidos e ideas. El valor simbólico no es único porque los significados que se le otorgan a los bienes patrimoniales van variando con el tiempo, así que tiene múltiples significados, por tanto múltiples valores que interactúan entre sí.

Esta investigación buscó identificar cuáles son los valores que ha proyectado el MNCP a lo largo de su historia. Podemos observar como los diferentes autores plantean que el valor cultural o patrimonial es algo que está determinado por el contexto en el que se desarrolla, es dinámico, ya que obedece a un tiempo y un espacio específicos. Además corresponden a un imaginario y realidad cultural común a un grupo social determinado. El valor cultural es aquello por lo que un grupo social aprecia un bien cultural o patrimonial. Hay de diversos tipos; para la presente investigación se reconoce el *valor de uso*, de tipo tangible, y de diferentes tipos,

dependiendo de la necesidades que resuelva, puede ser de tipo científico, de estudio, entre otros; también existe un *valor formal*, que se manifiesta en la apreciación de la apariencia estética del bien; un *valor simbólico*, relacionado con el significado que se le otorga al bien, el cual puede ser histórico, patriótico, ideológico, entre otros; y un *valor emotivo*, relacionado con la experiencia emocional que genera.

Ahora bien, Bonfil (1997) afirma que los valores otorgados a un bien o manifestación cultural siempre son culturales en tanto responden a una escala valorativa de una cultura determinada. Dichos valores jerarquizan y filtran los elementos culturales, considerándolos preservables o no de acuerdo a la relevancia que tienen frente a la memoria e integración dentro de la cultura a la que pertenecen. En este sentido, los valores culturales que le otorga una cultura a un bien patrimonial difieren de los valores que le puedan otorgar otras culturas al mismo bien. En sociedades latinoamericanas como la nuestra, en la que existe desde la época de la conquista un sincretismo cultural entre lo indígena y la cultura occidental, hay una multiplicidad de culturas y con estas, de valoraciones y significados que se le otorga a los bienes patrimoniales. Por esta razón, en el intento de la construcción de una identidad nacional se hace evidente la tensión de las diversas valoraciones que se le otorgan al patrimonio cultural, en la que finalmente, se subordinan gran parte de las culturas frente a una cultura occidental hegemónica.

Un bien no contiene un único valor, los valores conviven, se reemplazan unos por otros. Así como un bien puede ser apreciado por una función específica (valor de uso) también puede contener un valor simbólico o un valor estético por el cual es reconocido. Además los valores culturales se gestan dentro de la cultura de una sociedad, por esta razón, son dinámicos y cambiantes. Los valores que se le otorgan a un bien pueden variar en diferentes épocas, espacios y sociedades.

Se destaca la trayectoria histórica del MNCP partiendo de la idea que el valor que se le otorga actualmente no solo obedece a un contexto actual sino que la valoración actual obedece a una construcción histórica que se ha realizado a lo largo de sus 70 años. Se acudirá a los valores que el MNCP ha proyectado de acuerdo a la manera en que ha sido gestionado en las diferentes etapas históricas. Tampoco podemos desconocer el contexto en el que se ha desarrollado, por lo cual se identificarán los principales hitos históricos que han sido definitorios en la historia de la gestión del museo. También se prestará atención al público al que se ha dirigido el MNCP durante sus diferentes etapas históricas.

Es importante tener en cuenta que no solo se tendrán en cuenta los diferentes aspectos de la historia del museo si no también su relación e influencia en lo que hoy en día es esta institución, es decir, comprender su gestión, los valores proyectados y su relación con el contexto contruidos a través de su trayectoria histórica. El comprender lo que es hoy el museo y su pasado nos permitirá entender hacia dónde se debe dirigir éste en el futuro. Para comprender al MNCP como una institución cultural en términos económicos, a continuación definiremos el área de la economía de la cultura que estudia este tipo de instituciones.

Tabla 1. Valores culturales y patrimoniales

Autor	Definición de valor cultural o patrimonial	Tipo de Valor
<b>Bonfil (1997)</b>	Los valores culturales son aquellos significados que le atribuye una cultura a un bien patrimonial. Los valores culturales filtran y jerarquizan los elementos culturales de acuerdo a la importancia de preservabilidad.	Hay tantos valores culturales como culturas.
<b>Ballard y Trasseras (2001)</b>	Los valores patrimoniales están definidos como aquellas cualidades o utilidades que atesora el bien patrimonial y por las que, valga la redundancia, se valora dicho bien. Dependen del contexto en el que se da y de los factores culturales, históricos y psicológicos.	El <i>valor de uso</i> busca satisfacer una necesidad o responder a una oportunidad o reto y es de tipo tangible o intangible. El uso patrimonial por lo general es estudio, explotación y reserva.
		El valor formal es de carácter estético, de atracción a los sentidos, que proporciona emoción o placer estético, técnicas refinadas, obras de arte, etc.
		El valor simbólico representa el signo o símbolo que nos relaciona o comunica con quien lo creó, con el pasado, tiene como función designar, evocar, representar, relacionar con la historia, con nuestros antepasados, ayudándonos a participar del pasado en el presente, conectándonos.
<b>Bonet (2004)</b>	El valor cultural es aquello por lo que el bien cultural es percibido	Valor funcional, otorgado por la función que cumple ya sea de entretenimiento, educación, decorativo, entre otros.
		Valor simbólico, está relacionado con la identificación que tiene la sociedad con el bien, puede ser de patriotismo o generacional.
		valor emotivo, donde el bien genera una experiencia emocional, como por ejemplo rememorativa, catártica, pasional, entre otras
<b>Caraballo (2008)</b>	<i>Valor patrimonial</i> es el valor otorgado cultural y socialmente a los bienes patrimoniales. Estos valores son de carácter dinámico, mutable y relativo al estar ligados al tiempo y al territorio; develan las representaciones que conforman el imaginario social de una población.	El valor patrimonial está determinado por el uso que se le dé. El valor de uso puede ser usado para que represente parte de la identidad de la población. El valor de uso puede ser para prácticas de apropiación o productivas relacionadas con su espacio o sus atributos.
<b>López (2013) citando a Thorsby</b>	El valor cultural se define como un acuerdo sensible e intelectual compartido de manera subyacente entre un grupo de individuos hacia un bien cultural material o inmaterial. El valor cultural es la principal característica que diferencia a los bienes culturales del resto de bienes ordinarios.	Valor estético, relacionado con la apariencia de bien.
		Valor espiritual, religioso o laico, relacionado con las cualidades interiores del bien.
		Valor social, genera identidad y comprensión de la naturaleza social.
		Valor histórico, relacionado con la continuidad que tiene el bien con el pasado, reflejando el momento histórico en el que se creó.
		Valor simbólico, relacionado con el significado que se le otorga al bien.
		Valor de autenticidad, relacionado con que el bien sea original, real y único.
		Valor de uso, que es el valor directo que conlleva el disfrute del bien.
		Valor de uso pasivo o valor de no uso, se define por los beneficios colectivos que aporta el bien a la sociedad por el simple hecho de existir

## **Economía de los museos**

Dentro de las líneas de estudio de la economía de la cultura está el estudio del patrimonio, que a su vez abarca la economía de los museos. Los museos desde la economía son concebidos como un espacio de producción que transforma “inputs”, como bienes culturales, recursos humanos, financieros, físicos, en “outputs”, como exposiciones, investigaciones, instrumentos educativos, etc. Así mismo, el museo debe ser entendido como un espacio en el que los diferentes actores que participan activamente en el museo rigen su comportamiento a supuestos de la economía, en los que cada uno busca maximizar sus compensaciones y beneficios (Raussel, 2007).

Existen cuatro perspectivas desde las cuales la Economía de los museos los aborda como objeto de estudio: la primera aborda las relaciones y conflictos entre los diferentes actores públicos y privados vinculados a la institución; la segunda es la relación del museo con sus contenidos, las colecciones y objetos que posee; la tercera estudia el proceso productivo del museo; y por último, la cuarta estudia la relación del museo con su entorno, el territorio o espacio donde se ubica, específicamente del impacto económico (Asuaga y Rausell, 2006).

Dentro de las áreas de análisis de la economía de los museos se encuentran los estudios de oferta y demanda, marketing, los estudios de público y la comercialización, la intervención política y pública, la gestión de los museos y su concepción como empresa y los estudios relacionados con la valoración a nivel económico de estas instituciones (López, 2013). La presente investigación busca estudiar la gestión del museo, los hechos más relevantes del contexto que la influenciaron y los valores culturales que proyecta hasta el día de hoy.

## **Hito y Contexto**

Es preciso definir y delimitar el contexto del museo. El contexto de acuerdo a la Real Academia Española (2016) es definido como: “Entorno físico o de situación, político, histórico, cultural o de cualquier otra índole, en el que se considera un hecho.” Para esta investigación se entiende que los museos en general son instituciones que se mantienen en constante diálogo con su contexto, con el cual se influyen mutua y continuamente. Sin embargo, en esta investigación no se pretende tener en cuenta todos los aspectos del contexto durante los 70 años de su desarrollo histórico, se tomarán solo aquellos que han estado más estrechamente relacionados con el devenir histórico de la gestión del MNCP. Por ejemplo, no se pretende hacer un análisis urbano del Centro histórico, ni de Lima, tampoco realizar un diagnóstico de las políticas culturales que se han desarrollado en el Perú relacionadas con museos. Por lo tanto,

únicamente se identificarán los hitos históricos del contexto, entendiendo como hito “persona, cosa o hecho clave y fundamental dentro de un ámbito o contexto” RAE (2016). Por tanto la investigación busca identificar los hitos históricos del contexto más influyentes en el devenir de la gestión del MNCP.

### **El Museo y su historia**

El museo ha sido una institución presente en el mundo occidental. Desde su aparición en la antigüedad, ha ido adaptándose a las transformaciones del contexto en el que se ha desarrollado, transformando su función. Los inicios del museo se remontan a la Grecia Antigua donde existieron los *museion* o templo de las *musas*, diosas del aprendizaje, la inspiración, protectoras de las artes en la mitología. El *museion* era un centro religioso, espiritual, creativo y de erudición, que, como espacio sagrado, estaba aislado de la cotidianidad y tenía la presencia de pocas personas. Tolomeo III, en el siglo III a. C. realizó un museo en Alejandría, Egipto, el cual funcionó como centro de investigación y biblioteca. En Roma en el siglo II a. C. los museos empezaron a ser espacios de recopilación y exhibición de piezas que eran parte de los botines de guerra obtenidos en las campañas coloniales y militares de los pueblos sometidos (Kotler & Kotler, 2001).

Durante la Edad Media fue la iglesia católica quien jugó un importante papel en la recopilación de colecciones privadas relacionadas principalmente con el arte occidental. En el Renacimiento en Italia, se crean múltiples colecciones privadas influidas por los pensadores humanistas y la secularización, que repercutieron en el desarrollo científico, la invención y el arte. Por esta época surgen una gran cantidad de colecciones zoológicas, botánicas, históricas, de arte, entre otros. Durante el siglo XVIII se destacan los Gabinetes de curiosidades, los cuales eran colecciones relacionadas con hábitats y culturas del mundo (Kotler & Kotler, 2001). A partir de estas colecciones surgen las colecciones enciclopédicas que dieron origen a grandes museos como el Louvre, el Prado, el Hermitage y el British Museum.

Las colecciones modernas fueron elaboradas en Inglaterra y la Europa moderna por nobles, reyes, la iglesia y comerciantes. Estas eran colecciones a las que no tenía acceso el público en general; las colecciones de historia natural o ciencia estaban reservadas para expertos o estudiantes. Los primeros museos públicos se crearon en Inglaterra durante el siglo XVIII. Durante los siglos XVIII y XIX se debate acerca de si los museos debían estar dirigidos a científicos y académicos o contribuir al desarrollo del conocimiento del público en general.

Bolaños (2003) establece que el surgimiento de los museos como institución pública sienta sus bases en las ideas desarrolladas durante la Ilustración en Francia, ya que en este momento se gestan algunos aspectos de pensamiento que determinan su origen y la razón de ser de los mismos. Surge un gran interés por el conocimiento y el desarrollo del mismo. Además se afianza la importancia que se le dio a la estimulación de los sentidos y el placer a través de las artes y la ciencia. También se establece que la sociedad en general tiene el derecho al acceso del conocimiento, y por esto, las colecciones de los museos debían ser de acceso público. Además el museo va a ser usado para mostrar a los visitantes extranjeros la grandeza de las naciones (Bolaños, 2003). Posterior a esto, en 1793 el museo del Louvre empieza a abrir sus puertas al público tres días a la semana. La evolución de estas instituciones ha ido encaminada hasta el día de hoy a convertir a los museos en instituciones más abiertas, dirigidas al público y adaptadas a este (Kotler & Kotler, 2001). Sin embargo, esta definición no es estática y se mantiene en constante cambio, adaptándose al contexto histórico.

Desde que el museo es concebido como un espacio público abierto ha mantenido un importante papel político en la sociedad occidental, al ser una institución generadora de imaginarios e ideologías en torno al vínculo inseparable del patrimonio y la nación. El museo ha servido para depositar las concepciones estéticas, ideológicas y las representaciones políticas relacionadas con el pasado, con las cuales se construye las ideas de nación y tradición, generando la legitimación cultural de un país. El museo es vehículo de transmisión de modos de pensar a través de sus contenidos (la colección, el guion museográfico, cuya selección devela una forma específica de narrar el pasado) y también a través de sus edificaciones, como es el caso del MNCP (Yllia & Carpio, 2014).

Abordar la historia de los museos y su culto por determinados objetos o bienes culturales, es también develar la historia de los diferentes significados que le otorga la gente a su pasado. Por esta razón, la importancia de la investigación histórica de los museos está en que permite comprender las ideas y acciones que hicieron parte de los valores predominantes colectivos de una sociedad (Morales, 1994).

El concepto de museo se ha transformado a lo largo de la historia a la par de los cambios ocurridos en la sociedad occidental, cumpliendo funciones específicas que responden a las necesidades imperantes de cada época. El concepto de museo no es estático, ni es una camisa de fuerza para sus gestores, sino que debe responder a las necesidades específicas de la sociedad y el momento al que pertenece. Los museos, además de su valor como espacios culturales y



educativos, son resultado de procesos históricos y por lo tanto su presente es un reflejo de su historia, y su historia es una parte fundamental para comprender el camino que deben tomar estas instituciones en el futuro. Además los museos son libros abiertos que pueden ser leídos entre líneas para develar aspectos relevantes de la sociedad donde están inmersos.

Debido a este carácter dinámico de los museos y su estrecha relación con el devenir histórico de la sociedad, cobra sentido no solo abordar en esta investigación la gestión del MNCP, su contexto y valores culturales, sino también su desarrollo a lo largo de la historia. Además, el estudio histórico de la gestión del MNCP se hace imprescindible para comprender la realidad actual de dicha institución, ya que el museo es una construcción histórica, en constante diálogo con su contexto, con las ideologías, imaginarios, y valores culturales predominantes de la sociedad que a su vez, también tiene este carácter dinámico y está en constante cambio.

También es importante tener en cuenta que no solo el museo es de carácter dinámico, sino que también lo son los valores culturales (Caraballo, 2008) y el contexto en el que se sitúa, todos ligados a una realidad temporal y espacial, que se transforma con el paso del tiempo y las transformaciones sociales. Por esta razón, cobra sentido el estudio histórico, ya que permite evitar concebir equivocadamente a los valores culturales, el museo y el contexto del mismo, de manera estática y aislada.

La realidad actual del museo es el resultado no solo de su gestión actual, sino de la historia de la misma y la relación con su contexto. Las transformaciones que se dan en el museo a lo largo de su historia se ven reflejadas en su presente. Esto cobra aún más sentido en una institución con una trayectoria como la del MNCP con setenta años de historia. El MNCP no puede ser leído en los mismos términos de un museo que recién se concibe, desconociendo el acervo histórico que tiene detrás. Tampoco se puede pretender planear una gestión a futuro sin comprender ese acervo histórico que ha construido su realidad actual. A continuación se presentan otros aspectos que definen al museo y su función.

### **El museo y su función**

Según el Consejo Internacional de Museos (ICOM,2007) museo es “una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo.” De esta definición se destaca que incluye las estrategias básicas para la protección del patrimonio cultural, pero sobre todo el hecho de que inserta a las manifestaciones inmateriales en el ámbito de estos espacios.

ICOM (2013) enriquece la anterior definición estableciendo que los museos también “garantizan la protección, documentación y promoción” del patrimonio cultural, contribuyendo a su aprecio y gestión. Agrega que estas instituciones no solo aportan al desarrollo del conocimiento sino a la creación y profundización de los mismos, todo esto en función del desarrollo social armónico (ICOM, 2010) y en beneficio de la sociedad (ICOM, 2013, p. V).

Con el fin anteriormente mencionado, se destaca la necesidad de convocar la participación libre y activa (ICOM, 2010) de la comunidad portadora del patrimonio como de las comunidades a las que se prestan los servicios (ICOM, 2013), siendo estas quienes deben participar en la conformación del mismo (Kurin, 2004).

Desvaleés, et al. (2009) ofrece una concepción del museo como una institución (en tanto cumple una función social) o instrumento (Spielbauer, 1987, en Desvalees 2009), que no solo proporcionan información si no también una experiencia sensible la cual debe estimular y provocar sensaciones intelectuales, afectivas y procedimentales, basadas en el rigor científico (Tresseras, 2010). No solo debe exhibir vitrinas intocables sino que la exhibición debe permitir al visitante proponer e interactuar (Guerra, 2003).

Los museos son las principales instituciones responsables de la gestión del patrimonio. Algunas de sus principales funciones son identificar, recuperar y reunir los bienes; documentarlos; conservarlos; estudiarlos; exponerlos públicamente y explicarlos e interpretarlos (Ballard y Tresseras, 2001).

### **Museo vivo**

El museo debe dejar de ser concebido como un depósito de objetos materiales únicamente ya que estas son partes abstractas de algo más grande (Kurin, 2004). Tanto el patrimonio material como inmaterial son elaboraciones humanas, que hacen parte de una misma cosa, la cultura, por tanto lo material contiene lo inmaterial (Lee, 2004). La esencia de los objetos es la memoria, pensamientos y conocimientos que les dieron vida y que hacen parte del cuerpo de sabiduría que construye el sentimiento de identidad de la humanidad (Yoshida, 2004).

Además las piezas son reconocidas como patrimonio cuando representan un valor en la sociedad -estético, histórico, tradición, etc.- (Dawson, 2004), su materialidad en sí misma sin los valores inmateriales que se le otorgan, no tiene ninguna trascendencia. Por esto la función del museo debe reconstruir el patrimonio cultural inmaterial que respaldan las piezas, recuperando la memoria de los creadores (Lee, 2004).

El museo no solo es un espacio vivo por tener piezas que poseen un trasfondo de cultura inmaterial, sino porque además su razón de ser se debe a la gente que lo visita. Además no puede considerarse un espacio vivo si exhibe un montón de piezas que no reflejan su trasfondo inmaterial, ni son vistas, conocidas, analizadas, apreciadas por nadie. Por esa razón, un museo puede realizar cabalmente labores de gestión, como la adquisición de piezas, su respectiva investigación, catalogación e exhibición, pero si no logra atraer suficientes visitantes ni satisfacer sus necesidades de manera adecuada para que disfruten del patrimonio que resguardan, la función de la institución se habrá logrado de manera parcial y su potencial se habrá desaprovechado.

### **Nueva Museología y Museología Crítica**

La Nueva Museología es el resultado de una serie de procesos de transformación que tuvo la museología tradicional, en la que la gestión del museo dejó de concentrarse únicamente en las colecciones para convertirlos en espacios más flexibles e incluyentes.

La Nueva Museología, a pesar de no ser tan nueva, sigue vigente y fundamenta gran parte de la gestión en los museos actuales. Se fundamente en una perspectiva más social que la que tenía la museología tradicional. Nace en la década de los 60 a partir del museólogo Georges Henri Rivière, y se basa en la idea de transformar la concepción tradicional de museo, que lo concibe como un espacio consagrado a la erudición, con un lenguaje técnico dirigido a una minoría académica e incomprensible para el público común. Esta nueva concepción de museo lo caracterizaría como una institución al servicio de la sociedad, inclusivo, participativo y en constante diálogo con su entorno. Debe tener un nuevo lenguaje expositivo más claro, didáctico y educativo, que est  dirigido tanto al público especializado como al público en general (Iglesias, 2014).

Además, la Nueva Museología concibe al museo como dinámico, como una institución que, al estar al servicio de la sociedad, debe adaptarse constantemente a los cambios de esta y debe enfocarse más a los procesos históricos que a las permanencias (Iglesias, 2014).

La Nueva Museología se fue transformando en la Museología Crítica, (Martínez, 2011) desarrollada durante la década de los 80 (Iglesias, 2014), la cuál es la ciencia que estudia la influencia social de los museos, su historia y discursos problematizando su noción, sus políticas alrededor de las colecciones y el patrimonio. Esta transformación básicamente resalta el museo como una institución resultado de los procesos históricos, económicos y sociopolíticos

(Pedagogías y redes instituyentes, s/ f) que debe adaptarse a las necesidades de las sociedades del siglo XX (Iglesias, 2014).

### **Renovación de los museos**

Una de las principales problemáticas alrededor de los museos es que son considerados por las personas como instituciones obsoletas, anticuadas o aburridas. Esto se debe en gran medida a que su transformación, en muchos casos, no va al ritmo de las necesidades y transformaciones de la sociedad a la que pertenecen, lo cual se refleja en la demanda del público de espacios confortables, agradables, atractivos, etc. Las transformaciones significativas y profundas en los museos requieren más que un cambio estético: requieren un cambio de actitud. Esta transformación debe tener en cuenta que los museos se deben a la sociedad en la que están inscritos y por tanto deben tener el ritmo de las transformaciones sociales de su contexto e integrarlas a los aspectos institucionales, comunicativos y de contenidos que lo definen (Castro y Sánchez, 2013).

### **Gestión de los museos**

La gestión cultural es un concepto prestado de la administración y se define como la mediación entre los diferentes actores durante las fases productivas de la cultura (producción, distribución y consumo). Sin embargo este enfoque de gestión ha generado polémica entre algunos autores debido a que afirman que adaptado a la cultura debe tener una interpretación diferente ya que el carácter de la cultura, al contrario de las mercancías, es fundamentalmente simbólico. Su comercialización pone en juego la percepción, clasificación del mundo y las identidades de los diferentes actores (Bayardo, 2008).

La gestión de los museos se refiere a las acciones que no están directamente relacionadas con sus funciones técnicas misionales específicas (preservación, investigación, comunicación, etc.) pero que son imprescindibles para que éstas se logren cabalmente. Dichas actividades se refieren a asuntos administrativos, financieros, jurídicos, de seguridad, mantenimiento, marketing, organización de recursos humanos, etc. (Desvaleés, A. et. al. 2009). Para la presente investigación no concebimos estas labores por separado, si no que las dos hacen parte de la gestión del museo.

Al respecto López (2013) afirma que las grandes transformaciones que han tenido los museos en las últimas décadas han conllevado a que se usen herramientas de la administración y la gerencia para su gestión. Esto no significa que los museos puedan ser concebidos como

empresas lucrativas, sin embargo, si pueden aprovechar dichas herramientas para ser gestionados de manera más eficaz. Las transformaciones no solo conllevan el uso de la gestión como herramienta fundamental del museo sino que también lo empiezan a concebir como una institución insertada en un mercado cultural (López, 2013).

En la década de los años 70 se empieza a insertar el concepto de gestión empresarial en la teoría de los museos. Hacia los 80 en Gran Bretaña y Estados Unidos se empieza a poner en práctica seleccionando profesionales en administración para el manejo de los museos. Esta práctica también se consolida como consecuencias de las crisis económicas que se dieron y que obligaron a los museos a la diversificación de sus recursos (López, 2013).

El museo es un espacio social, que debe su existencia a su público, dentro de su gestión se destaca el papel que ocupan aquellas acciones que, en consecuencia con sus objetivos, están encaminadas a llenar las salas de visitantes. Una de las dificultades que presentan es el gran número de servicios y productos culturales y de entretenimiento con los que deben competir los museos. Esta competencia se dificulta aún más si se tiene en cuenta que lo que ofrecen los museos es algo intangible: ideas y sentimientos, no objetos materiales (Guerra, 2003). Por esta razón, en la inserción de los museos al mercado cultural no deben ser tratadas como mercancías del común.

La gestión de museos supone que el museo enfoque sus acciones a satisfacer las necesidades del visitante; para esto es necesario el estudio de las mismas. Estas necesidades no solo abarcan elementos como el horario, el equipamiento del espacio (Fernández, 2002), entre otros, sino también las técnicas apropiadas para comunicar a cada tipo de público y llevar el conocimiento de manera adecuada y eficaz (Tresseras, 2010).

Siendo la razón de ser del museo atraer el público y satisfacer sus necesidades, todas aquellas acciones que contribuyan a esto son parte de la gestión del museo, por tanto no excluimos estas labores como lo hace Desvaleés, A. et. al. (2009) en su definición de gestión de museos. Acciones como las exposiciones, la investigación y divulgación de la misma, la conservación y exhibición de piezas contribuyen al posicionamiento del museo en el mercado cultural, tanto como una campaña de comunicación, un estudio de mercadeo o el manejo adecuado de la financiación. Por esto, a pesar de que se reconoce la naturaleza diferente de acciones tradicionales del museo como las administrativas, ambas hacen parte de un todo que es la gestión del museo. Es decir consideramos el museo y su gestión desde la perspectiva de la economía de la cultura, en la que el museo transforma inputs, como bienes culturales,

recursos económicos, humanos, en outputs, investigación, exposiciones, instrumentos educativos (López, 2013).

En resumen, el *museo* es una institución dinámica encargada en adquirir, conservar, estudiar, exponer, difundir, proteger, documentar y promover el patrimonio cultural de manera integral desde su dimensión material e inmaterial, contribuyendo al aprecio y la gestión del mismo. Esto en función de buscar el desarrollo y beneficio social con la participación activa de la comunidad y la generación y profundización de conocimiento a través de una experiencia lúdica y sensorial, en un lenguaje más claro y didáctico que satisfagas las expectativas y necesidades de todos los usuarios.

Además el museo como resultado de procesos históricos, a su vez debe ser de carácter dinámico e ir adaptándose a las transformaciones de la sociedad a la que pertenece ya que debe estar a su servicio. También es importante tener presente que el museo es una construcción social, por esta razón, para comprender su presente y establecer medidas a futuro, es necesario comprender su pasado. La gestión del museo abarca las funciones técnicas y administrativas que conlleven a enfocarlo como una institución abierta al público.

En esta investigación develó a través del estudio de las acciones de gestión que ha realizado el MNCP a lo largo de su historia hasta el presente, qué tipo de museo ha sido, qué funciones ha buscado cumplir, dirigidas a qué público, cuáles han sido los hitos del contexto que han influenciado dicha gestión y sobre todo, qué valores culturales ha develado. Por tanto, el aporte de la presente investigación no solo es comprender la trayectoria histórica del MNCP, si no también, cómo esta nos ayuda a definir el museo de hoy, y, por lo tanto, darnos algunas ideas del camino que podría tomar esta institución en un futuro

### **Capítulo 3. Metodología**

#### **Estrategia metodológica**

Esta investigación es de alcance descriptivo ya que busca ir más allá de una aproximación temática y analizar un fenómeno, en este caso busca conocer la relación entre el contexto del MNCP y su gestión a lo largo de su historia.

Se utilizó el método de análisis-síntesis, en el que a partir del análisis de una realidad en este caso de la historia de la gestión del MNCP, se descompusieron e identificaron las diferentes aspectos que se querían revisar (la gestión del MNCP, los hitos del contexto y los valores culturales), para estudiarlas de forma individual. Posteriormente, en la síntesis se recompusieron dichos elementos para entender las relaciones esenciales y las características de los mismos y llegar a unas conclusiones generales acerca de las características del fenómeno observado (Hernández, 2006).

Esta investigación tuvo un enfoque cualitativo que permitió explorar la problemática en profundidad, extrayendo significados de los datos, analizando realidades objetivas y subjetivas sin seguir una secuencia lineal, ni basarse en métodos cuantitativos, usando la riqueza interpretativa para comprender el contexto del objeto. El diseño de la investigación elegido fue el no experimental en el que se respondieron las preguntas de investigación sin manipular las variables.

#### **Contexto**

Esta investigación se realizó en el MNCP, donde se desarrolló parte del trabajo de campo y la recolección de datos. Por ser una institución pública se tramitaron permisos con la Directora actual del museo y con la Dirección General de Museos del Ministerio de Cultura del Perú. Las solicitudes incluyeron la propuesta general del proyecto, la carta de recomendación de la UPG de Ciencia Sociales de Universidad Nacional Mayor de San Marcos y la presentación de los instrumentos a utilizar en el desarrollo de la investigación. También se contactaron a las Directoras del MNCP, siendo ellas las principales informantes de la presente investigación.

#### **Procedimientos de la investigación**

Los procedimientos técnicos seleccionados para desarrollar esta investigación son: entrevistas semiestructuradas en profundidad y revisión bibliográfica. Las entrevistas se diseñaron de acuerdo a las hipótesis, objetivos y variables planteadas previamente en la

investigación. Se realizaron pruebas piloto para la validación final y los ajustes previos a su utilización. Los sujetos de estudio de esta investigación fueron los colaboradores del MNCP y anteriores directivos del mismo.

### **Entrevistas en profundidad**

La entrevista en profundidad es una técnica investigativa en la que se diseña una conversación preparada por el entrevistador, orientada a obtener una información útil para una investigación social. La entrevista semiestructurada se caracteriza por estar delimitada por una serie de temas derivados del objetivo de investigación; sin embargo no está sujeta a una estructura rígida sino que sigue el orden natural de la conversación (Universidad de Alicante, s/f). A continuación se describen las entrevistas en profundidad aplicadas a los distintos grupos de población, incluido su objetivo, el tipo de muestreo aplicado, el tamaño de la muestra seleccionada y los instrumentos utilizados en cada uno de los casos.

#### ***Entrevista en profundidad a colaboradores del MNCP***

##### **Objetivo**

Conocer a los colaboradores del museo, su conocimiento y percepción actual frente al MNCP y su historia. (Ver Anexo 1)

##### **Población**

Colaboradores de las áreas de Dirección, Biblioteca, Investigación, Guía, Administración, Promoción y Difusión, Conservación, Mantenimiento y Vigilancia del MNCP. Los colaboradores son hombres y mujeres en su mayoría profesionales, algunos con títulos de maestría y doctorado. La mayoría tienen entre 10 y 20 años de antigüedad en el MNCP y cuentan con más años de experiencia en el sector cultural.

##### **Selección de Muestra**

La muestra de los colaboradores del museo fue seleccionada mediante ***muestreo por conveniencia*** (Malhotra, 1996), técnica de muestreo no probabilístico en la cual el entrevistador selecciona la muestra y determina el momento y espacio específico en el que se encuentra el individuo entrevistado. En este caso se acordó con la Dirección del MNCP cuáles colaboradores podían aportar más a la investigación y tuvieran disponibilidad de tiempo. Los colaboradores escogidos pertenecían a las áreas de Dirección, Investigación y Biblioteca, Conservación, Administración, Guía y Vigilancia en sala.



### **Tamaño de Muestra**

En el enfoque cualitativo de investigación se seleccionó una muestra no necesariamente representativa de la población estudiada, por tanto su tamaño no es el factor más importante a la hora de validar los datos ya que lo que se buscaba era profundidad en el conocimiento, es decir, más calidad que cantidad (Angulo, 2011). En esta investigación se realizaron 10 entrevistas en profundidad con los colaboradores del MNCP.

#### ***Entrevista en profundidad a directivos del MNCP***

##### **Objetivo**

Conocer a las directoras del museo, su experiencia en la institución, la historia de la gestión del MNCP, los valores culturales que proyectó y los hitos históricos que la influyeron (Anexo 2).

##### **Población**

Las directoras del MNCP en diferentes momentos de su historia y algunos colaboradores del MNCP

##### **Selección de Muestra**

La muestra del público actual del museo se seleccionó mediante *muestreo por conveniencia* (Malhotra, 1996). En este caso se escogieron las directoras que han estado a cargo del MNCP por más de 6 meses. Esta entrevista también se les realizó a tres colaboradores del MNCP que por su tiempo en la institución tenía gran conocimiento de la misma.

### **Tamaño de Muestra**

En total se realizaron ocho entrevistas. Cinco entrevistas con las siguientes Directoras: Rosalía Ávalos, Sara Acevedo, Soledad Mujica, Fedora Martínez y la directora actual, Estela Miranda. Los colaboradores actuales que se entrevistó fueron: Luis Contreras del área de investigación y biblioteca y Luis Ramírez, asistente en conservación. También se entrevistó a Fernando Villegas, ex colaborador del museo y quién ha investigado la historia de la institución. Solo hubo una directora con la que no fue posible concertar una entrevista.

##### **Revisión bibliográfica**

Los textos consultados buscaron abordar la historia del MNCP y la bibliografía encontrada solamente cubría entre los primeros años de su historia hasta los años 60. A partir de esta fecha se acudió principalmente a las entrevistas para develar la historia del MNCP y de acuerdo a los hitos históricos que iban identificando las informantes, se corroboró o complementó la información con fuentes bibliográficas. Dentro de las principales fuentes usadas se destacan:

biografías de los principales autores, tesis y artículos sobre el MNCP durante sus primeros años, resoluciones ministeriales relacionadas con la institución, artículos de periódicos y revistas, textos relacionados con la historia del Perú.

### **Análisis e interpretación de los datos**

A partir de la información recogida a través de las entrevistas y la revisión bibliográfica se describe la historia de la gestión del MNCP, a partir de la cual se infieren los valores culturales y los hitos históricos relevantes del contexto. Se identificaron en la gestión del MNCP seis periodos correspondientes a las transformaciones en la gestión y los valores que proyectaba. La descripción de cada periodo estuvo acompañada de su respectivo análisis.

Del gran número de valores culturales que se proponen (Ballart y Tresseras, 2001; Bonet, 2004; Caraballo, 2008; López, 2013), los valores escogidos en esta investigación fueron el valor formal, el simbólico y el de uso ya que estos valores se consideran los más adecuados para realizar el análisis histórico del MNCP y son congruentes con la labor de este tipo de instituciones. Como no es posible consultarle a toda la población que históricamente se ha relacionado con la institución sobre los valores que le han otorgado durante su historia, se acudió a identificar los valores que el MNCP ha proyectado en su gestión a través de las diferentes etapas históricas.

Para el análisis se usó una tabla en la que se clasificó cada hecho de la gestión y del contexto de acuerdo al tipo de valor cultural con el que podía estar relacionado —*de uso, formal y simbólico*— (Ver Anexo 1). Después de esta clasificación por valor, se describió el valor cultural que proyectó en cada periodo. La información de la tabla fue el insumo para analizar la relación entre la gestión, el contexto y los valores culturales.

## Capítulo 4: Resultados Desarrollo histórico del MNCP

Este capítulo presenta los resultados de la investigación compuesto por la historia del MNCP, la cual se reconstruyó a través del análisis de las entrevistas y la revisión bibliográfica realizada. Los periodos que se identificaron de acuerdo a las transformaciones en la gestión y los valores que proyectaba, son: 1) Antecedentes, 2) Primeros años del MNCP (1946-1956); 3) La antropología y la arqueología en el MNCP (1956-1992); 4) La historia del arte y el renacer del Instituto de Arte Peruano (1992-2003); 5) El arte popular como patrimonio cultural inmaterial (2003-2014); y 6) Periodo actual (2014-2016). A continuación describimos cada uno de los periodos.

### Primer periodo: Antecedentes

#### Los años 20: creación del edificio.

Este periodo comprende desde 1921 hasta la fundación oficial del MNCP en 1946. Es relevante iniciar el recuento de su historia vinculándola a la creación del edificio en el que ha funcionado hasta hoy, ya que, además de ser este un reflejo de las ideas hegemónicas de la época, su arquitectura ha contribuido a su valoración e identificación del MNCP en la ciudad hasta la actualidad.

Los inicios de la idea del museo datan de 1919, cuando el arqueólogo y antropólogo Julio C. Tello organiza el Museo Víctor Larco Herrera, en honor al adinerado filántropo que financió el proyecto. Esta primera colección estaba compuesta por piezas arqueológicas reunidas por Tello y Larco Herrera, como por numerosas colecciones particulares donadas al proyecto. La colección completó 20.000 piezas (Kauffman, 2010).

Larco Herrera, al lado de Julio C. Tello, impulsarían la creación de este museo. Tello fue uno de los más importantes conocedores de arqueología, de antropología, sociología, lingüística, y museología, quien adquirió su experiencia investigativa tanto en el país como en el exterior. Tello concebía el museo como una parte fundamental para el desarrollo de la investigación en arqueología. Por otro lado, Víctor Larco Herrera ocupó distintos cargos públicos en Trujillo, Lima y en el Senado. Su fortuna la consiguió en la producción azucarera y fue reconocido como un filántropo por el gran número de donativos aportados a construcciones hospitalarias y a la cultura, especialmente en el ámbito arqueológico (Yllia, 2011). Tello y Larco Herrera, rompen relaciones hacia 1921. Esta ruptura estuvo influida por

el énfasis investigativo que quería dar Tello al museo y la huelga azucarera que se dio en 1921 (Yllia, 2011).



Figura 1. "La obra de un filántropo"

Noticia de la época en la que se muestran algunas imágenes de las obras donadas por Larco Herrera durante la época, dentro las que se destaca el Museo (parte central inferior), su colección y la Plaza Dos de Mayo que se encuentra a sus inmediaciones.<sup>1</sup>

El contraste de la fachada del museo— el estilo Tiahuanaco – refleja el espíritu que fundamentaba uno de los pilares de la idea de nación de la época: el proyecto modernizador del gobierno de Augusto Leguía, con el uso de la cultura de la sierra antigua con fines políticos, sin muchas repercusiones en la vida del indio de la época, el cuál continuaba siendo valorado más como fuerza de trabajo que como ciudadano. El espíritu del gobierno de Leguía puede ser definido como un “capitalismo matizado por un velo de indigenismo” (Yllia, 2011, pp. 102).

La búsqueda por definir un estilo “peruano” que fundamentara la nación se dio desde diferentes áreas (arquitectónica, artística, literaria, intelectual, etc.) y se definió principalmente por lo occidental o hispánico y en segundo lugar por lo prehispánico (Yllia, 2011).

<sup>1</sup> Velásquez (2011)

El prestigioso arquitecto de la época Claude-Antoine Sahut, uno de los pioneros en arquitectura con intención peruanista, realiza una primera maqueta del museo con ornamentaciones prestadas de la iconografía de la cultura Chavín. Se escogió la cultura Chavín para el diseño del edificio por la convicción que tenía Tello de que esta era la cultura matriz peruana (Yllia, 2011). Posteriormente la ornamentación Chavín es reemplazada por el estilo Tiahuanaco como un estilo neo prehispánico (Gutiérrez, 2003) por el arquitecto polaco Jaxa Malachowsky (Yllia, 2011), quien estuvo encargado de gran parte de las obras realizadas en el marco de la conmemoración de la Independencia.

Su ubicación estuvo en la llamada avenida Alameda, que era parte de las principales vías de circulación que hacían parte de la primera gran transformación urbana de Lima realizada a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, entre los gobiernos de Nicolás Piérola y el Oncenio de Leguía. Este último proyectó el plan modernizante de la ciudad. Esta avenida estaba construida donde alguna vez habían estado las antiguas murallas que limitaban la Ciudad de los Reyes de la Lima Colonial. Para 1924, cuando se construye el MNCP, la Alameda era una vía sin pavimentar y arborizada. En 1926 en el gobierno del alcalde Andrés Francisco Dasso es cuando se transforma en un elegante paseo inspirado en los bulevares de París que conectaba dos importantes plazas de la época: la Plaza Bolognesi y la Plaza Dos de Mayo, esta última está ubicada a una cuadra del MNCP.

Posteriormente en 1928 fue inaugurada por Leguía con el nombre de Avenida Alfonso Ugarte, en honor al héroe de la Guerra del Pacífico. Por esta época, como era un bulevar contaba con faroles, cuatro pistas, baños públicos, jardines y bancas de mármol. Otras de las importantes edificaciones de gran valor arquitectónico e histórico que se encontraban por esta época y que aún están en pie son el Hospital Loayza (ubicado a una calle del MNCP; fue inaugurado el mismo año), el Colegio Nuestra Señora de Guadalupe fundado en 1855, el Hospital Militar San Bartolomé de 1924, hoy Hospital Nacional Docente Madre –Niño y el diario El Peruano que data de 1825 (Girón, 2009). La Avenida Alfonso Ugarte hacía parte, para la época, de la parte moderna de la ciudad.

Por esta época, continuaban las tensiones por definir lo importante de este pasado del Perú como nación. El debate se daba en torno a la importancia de lo Inca frente a lo Chavín o a lo Tiahuanaco, o del Quechua frente al Aymara. Los argumentos giraban en torno a la antigüedad, genuinidad, complejidad o superioridad de una u otra cultura o lengua que iba a ser parte de la identidad de la nación (Yllia, 2011). En esto se da una lucha, no solo política sino entre

académicos en la que a través de la divulgación de sus investigaciones defendían una u otra posición.

La celebración del centenario fue una oportunidad para establecer y reafirmar los símbolos representativos de identidad de una nación moderna naciente. Sin embargo no había unanimidad y estos símbolos eran diversos: Manco Capac, Atahualpa, Huiracocha, así como a Francisco Pizarro y figuras más recientes como San Martín, Miguel Grau, Bolognesi, Simón Bolívar, hacían parte de los numerosos símbolos que eran parte de esta nueva identidad nacional (Yllia, 2011).

Tello consigue que, tanto la colección como la edificación, sean adquiridas por el Estado. La inauguración inicialmente fue planeada en 1921 para que coincidiera con la conmemoración del centenario de la Independencia, debido a la importancia que revestía esta fecha y que fue definitoria en la construcción de nación de la época. Dicha inauguración fue pospuesta hasta 1924, en el marco de los actos protocolares de la conmemoración de la batalla de Ayacucho, en la que se mostró el Perú como un país moderno basado en una lógica indigenista frente a los diferentes dignatarios extranjeros que fueron invitados al país (Yllia, 2011). Leguía habló de este acto ante el congreso: “Tuvo lugar durante las fiestas del centenario de Ayacucho la inauguración del Museo de Arqueología Peruana Larco Herrera, que posee valiosísimas colecciones y que ha sido adquirido por el Gobierno.” (Leguía, 1925, p. 11). El 13 de diciembre de 1924 se inaugura finalmente el Museo de Arqueología Peruana, antes llamado Museo Larco Herrera, con Tello como director.

Este proyecto de nación propuesto en medio de estas fiestas conmemorativas no solo fue construido desde la política y la academia de la época, sino también para la élite. El museo hacía parte de los actos protocolares de este que afianzaban esta identidad nacional en el que no solo participaron los políticos y académicos de la época sino también la élite. Esto se refleja en el hecho de que el edificio para el Museo Nacional de Arqueología fue proyectado y construido, no por el gobierno de la época, sino por un miembro de la élite, Víctor Larco Herrera (Yllia, 2011).

El museo refleja el proyecto que tuvo la clase dirigente de la época, que a través de la legitimación social y política de determinados elementos simbólicos, buscaban proteger sus intereses y controlar a sectores subalternos (Yllia, 2011). El museo en sí fue concebido de manera congruente con la idea de país que se estaba construyendo. Esto se ve reflejado en su colección arqueológica y fachada de estilo neoperuano, que hacían parte de ese discurso

indigenista basado en el pasado prehispánico. Por otro lado, la ubicación de este museo en uno de los sectores modernos de la ciudad, que abría la urbe hacia el crecimiento y la expansión, posicionaba la tradición histórica que resguardaba el museo vinculado con la idea de nación en la ciudad que se estaba construyendo, moderna y de progreso.

### **Valcárcel, el Museo Nacional y su revista.**

Luis E. Valcárcel fue el fundador de la disciplina etnológica en el país, precursor del indigenismo, promovió el conocimiento de la tradición histórica y cultural andina como parte importante de la identidad nacional. Valcárcel no solo contribuyó al desarrollo de la antropología y la etnología en el país, sino que también al desarrollo de la arqueología y a la etnohistoria y tuvo un papel activo en el devenir político nacional ejerciendo importantes cargos públicos en los que impulsó el proyecto político indigenista. Valcárcel nace en Moquegua, y desde muy pequeño se traslada a Cusco donde crece y desarrolla parte de su vida académica, hasta que viaja a Lima solicitado por el gobierno de Sánchez Cerro, tras el golpe de Estado del 22 de agosto de 1930 que termina con el oncenio de Leguía.

Valcárcel es nombrado director del Museo Bolivariano e inmediatamente después le será encargado el Museo de Arqueología Peruana de Alfonso Ugarte cuando Tello deja el cargo. Valcárcel llega con una idea muy clara acerca de la importancia que tenían los museos en la educación para la conformación de una identidad nacional a través de fundamentos científicos y estrategias didácticas. Estaba convencido de que el museo tenía un papel fundamental en la estrategia educativa para conformar la identidad nacional del país y de que hasta este momento no se le había dado la importancia que debiera. Esta falta de apoyo estaba relacionada con el “tradicional desprecio de la clases dirigentes peruanas, salvo excepciones individuales, no apreciaban los testimonios de nuestra historia antigua.” (Valcárcel, 1981, p. 263)

Otra de las ideas que desarrolló Valcárcel al llegar a Lima fue establecer la dirección de museos en la ciudad para que todos los museos -hasta el momento dispersos- tuvieran un solo proyecto, una sola promoción enfocada a los institutos que incentivarán la investigación. Además se empieza a pensar la creación de un gran Museo Nacional que “reuniese todos los testimonios de la vida peruana, desde la aparición del hombre hasta nuestros días, mostrando los vínculos existentes entre el pasado y el presente.” (Valcárcel, 1981, p.263).

Esta Dirección fue creada por Valcárcel en 1931, sin embargo la idea fue ejecutada parcialmente ya que el gobierno no proporcionó el presupuesto para construir el edificio que albergaría el Museo Nacional. Inicialmente el museo iba a estar ubicado donde estaba la antigua

penitenciaria en el centro de Lima, sin embargo el proyecto no llega a concretarse (F. Villegas, Conversación personal, 13 de junio de 2016). Valcárcel al tener a disposición el edificio de la Avenida Alfonso Ugarte, lo usó como sede del Museo Nacional, es decir, el anterior Museo de Arqueología Peruana, dirigido por Tello, pasa a ser la Dirección central del sistema de museos nacionales de la ciudad. Esta nueva organización de los museos tenía como propósito que trabajaran de manera conjunta, por esto en realidad el Museo Nacional era el nombre que se le daba a varios museos de la época. En cuanto al aspecto investigativo, fue concretado a través de la creación del Instituto de Arte Peruano (Valcárcel, 1981) a cargo de José Sabogal (Villegas, 2006) (F. Martínez, Conversación personal, 11 de junio de 2016).

En 1932 Valcárcel, junto con los arqueólogos Jorge C. Muelle y Eugenio Yacovleff, aprovechan el contexto del Museo Nacional para crear la Revista del Museo Nacional con el objeto de difundir la investigación y los alcances científicos en el área de arqueología en el Perú y para dar a conocer la importancia de proteger el patrimonio arqueológico, que para la época ya corría peligro de ser destruido (Valcárcel, 1981). Esta revista empezará posteriormente a ser editada desde el MNCP y continúa siéndolo hasta el día de hoy.

Junto con Sabogal, aparecieron una serie de artistas e intelectuales que se empezaron a interesar por el *arte popular*, el cual incluía aquellos objetos que reflejaban una tradición histórica que se remontaba a la época prehispánica, se alimentó con el arte virreinal y finalmente conformó el *arte peruano contemporáneo* (Villegas, F. 2008). Estos objetos respondían a unas necesidades mágicas, religiosas o sociales del sector campesino del país y se mantenían al margen de las artes oficiales de la iglesia o élites y autoridades políticas. Estos objetos reflejaban la originalidad de sus costumbres y la cultura sincrética a la que pertenecen (Stastny, 1981). Este sería el *arte mestizo* que definiría el país que se estaba construyendo.

Uno de los pocos espacios donde ya se exhibía el arte popular del país por esta época fue la Peña de Pancho Fierro, donde la artista y coleccionista Alicia Bustamante exhibía su colección. Este lugar era frecuentado por personajes como José María Arguedas, Celia Bustamante, José Sabogal, María Wiesse, Julia Codesido, Teresa Carvallo, entre otros artistas e intelectuales de la época, que en su mayoría pertenecerían posteriormente al Instituto de Arte Peruano y con este, al MNCP. Estuvo ubicado frente a la Iglesia de San Agustín en el Centro Histórico de Lima desde 1936. Desde sus inicios fue constituido como un espacio para el desarrollo social y cultural del país. Allí artistas, escritores, indigenistas, discutieron, promovieron, y recrearon



el arte popular como “un discurso integrador de mestizaje entre sectores como el criollo, el costeño, el andino, e incluso el amazónico.” (Carpio & Yllia, 2006, p. 46.).

A raíz de la celebración del II Congreso del Hombre y la Cultura de América en 1937 en Buenos Aires, donde se acordó la creación del Instituto Americano de Arte con el objetivo de promover la investigación de arte americano para fomentar la conservación del patrimonio cultural. De este acuerdo Don Roberto de Latorre funda en Cusco, el Instituto Americano de Arte (IAA) de Puno en 1941, a partir del cual se fundaron escuelas de formación artística, biblioteca y un Museo de Arte Popular. El IAA es una institución que continua trabajando en la promoción de las manifestaciones culturales puneñas, portadoras de una tradición cultural andina y mestiza (Ministerio de Cultura, s/f a).

Otro de los primeros espacios de exhibición de arte popular de la época fue el Museo de Arte Popular del Instituto Americano de Arte, fundado en 1937 en Cusco, por un grupo de intelectuales, literatos y artistas cusqueños, liderados por José Uriel García Ochoa, a través de la celebración del I Concurso de Artes Plásticas populares en una famosa feria navideña llamada Santurantikuy. Este concurso se continúa celebrando y ha servido para aumentar la colección año tras año con arte popular cuzqueño de este museo (Carpio & Yllia, 2006) (Cultura Perú, s/f).

Dentro de las diferentes preparaciones que se realizaron para la celebración de la Conferencia Internacional Panamericana de 1938, se le otorgó especial atención a los museos. Entre las actividades propuestas se destaca la elaboración de una exposición de arte peruano para exhibir la riqueza cultural de la nación a los diplomáticos invitados. Julio C. Tello quedó a cargo de esta responsabilidad, la cual aprovechó para crear el Instituto de Investigaciones Antropológicas con el objeto de proteger el patrimonio arqueológico que resguardaban los otros museos a donde es trasladada la colección del Museo Nacional (Valcárcel, 1981).

En 1938 empiezan a reducir las funciones del Museo Nacional y en 1945 desaparece por Decreto Supremo quedando clausurado el local de la Avenida Alfonso Ugarte. La colección y libros con los que contaba el Museo Nacional son trasladados al Museo de Antropología y Arqueología ubicado en Pueblo Libre. Valcárcel pasó a ser director del Museo de Historia, mientras que Julio C. Tello dirigiría el Museo de Antropología y Arqueología (Valcárcel, 1981).

El censo de 1940 muestra cómo el país está en un proceso de transculturación en el que la población bilingüe es mayor a la de los hispanohablantes o quechuahablantes. Esta población,

junto con los grupos etnolingüísticos selváticos y los aymarahablantes, eran tres millones de personas que durante 450 años habían mantenido sus lenguas a pesar del dominio de la civilización occidental que había llegado (Valcárcel, 1981). Para Valcárcel existía un enfrentamiento entre dos culturas: la indígena y la occidental, en la que la occidental buscaba que el indio se incorporara a su cultura perdiendo la propia.

En este contexto en el gobierno de Bustamante (1945-1948) Valcárcel es nombrado Ministro de Educación el 7 de octubre de 1945 (Valcárcel, 1981). Dentro este cargo continuó guiándose por sus ideales indigenistas, poniendo como prioridad en la agenda gubernamental realizar una educación que tuviera en cuenta esa población indígena, otorgándoles una educación que tuviera en cuenta sus lenguas, creencias y cultura.

Valcárcel, quien había conocido al pintor indigenista José Sabogal años atrás en Cusco y con quien se reencuentra en Lima, había expresado por esta época la posibilidad de crear un “museo que reuniese toda la producción realizada por el hombre peruano, desde sus primeros tiempos hasta los actuales.” (Valcárcel, 1981, p. 359). Posteriormente Sabogal renuncia a la Escuela de Artes y junto con un reconocido grupo de pintores de esta escuela, empiezan el proyecto de recolectar e investigar el arte popular a través de viajes por la sierra del país. Esta labor logró transformar el valor que se le otorgaba hasta este momento al arte popular, integrándolo a la identidad peruana de la época (Valcárcel, 1981).

### **Instituto de Arte del Perú.**

Antes de abordar el surgimiento del Museo Nacional de la Cultura Peruana, es importante remitirse a José Sabogal y a su labor en el Instituto de Arte Peruano (IAP) que fundamentó la creación del museo. El IAP fue creado por Sabogal en 1931 con el objetivo de fomentar el conocimiento del arte del Perú en sus diferentes manifestaciones; propiciando así el resurgimiento de un proceso estético nacional (Villegas, 2006). La misión de este instituto era revalorar aquellas producciones estéticas genuinamente peruanas, depositarias de conocimientos milenarios, realizadas por artistas populares de la costa, la sierra y la selva. Este proyecto empieza con escasos recursos y solamente hasta 1945 mejorarán las condiciones cuando Valcárcel se convierta en Ministro de Educación (Valcárcel, 1981).

Sabogal inicia la corriente estética indigenista en la pintura contemporánea peruana reivindicando al indio y resaltando su majestuosidad. El otro aporte de Sabogal es ser el primero en dar un valor al arte popular a través de la investigación de la misma. Esta fue su labor en el MNCP desde 1946 hasta su muerte en 1956 (Valcárcel, 1981).

Durante los años 20 el protagonista de las pinturas de Sabogal era el *indio*, concebido en oposición al *blanco*. Sabogal hace un viaje a México que influye fuertemente en su arte, cambiando la preponderancia de lo *indio* por lo *mestizo*, que unía al blanco y al indio. A partir de este momento Sabogal difundirá lo mestizo y el arte popular como el elemento definitorio de la nación. El mestizaje era entendido por parte de Sabogal y sus discípulos como una nueva cultura fuerte, real, que procedía del pasado generando una continuidad hasta el presente y respondía a la propuesta modernizadora impulsada anteriormente por Leguía, la cual era conductora de “progreso” que competían con los valores tradicionales andinos. Dentro de los principales referentes de mestizaje que aportaron a la construcción de nación fue el Inca Garcilaso de la Vega representado en varias pinturas de Sabogal (Villegas, 2006).

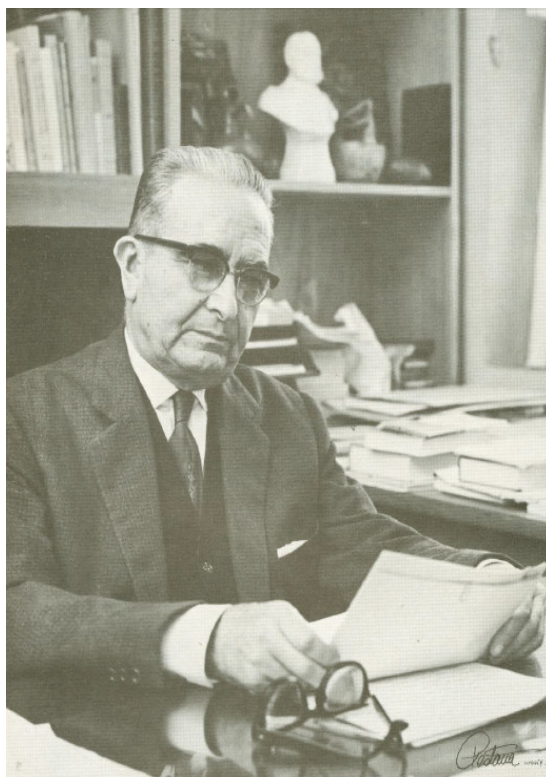
En medio de esta búsqueda de *identidad nacional mestiza* el IAP investigó el “verdadero arte peruano”, es decir el arte popular, que era definido como “...un arte mestizo fruto de la creatividad española y aborígen, por lo tanto auténtico y distinto al realizado en Europa o América. Se reconocía una continuidad con el arte prehispánico, al que se le habían incorporado nuevos elementos durante el periodo virreinal.” (Villegas, 2006, p.22).

Ahora bien, podemos afirmar que los antecedentes del MNCP fueron manifestados en la creación de dos museos consecutivamente: por un lado, el Museo Larco Herrera creado en 1921 y posteriormente comprado por el gobierno de Leguía en 1924, cuando empieza a llamarse el Museo de Arqueología Peruana; en 1930 toma el nombre de Museo Nacional, con el cual se crean dos importantes instituciones, la Revista del Museo Nacional y el Instituto de Arte Peruano. A pesar que tanto los museos como las instituciones creadas mencionadas anteriormente tenían propósitos distintos, escondía un mismo objetivo: crear, descubrir y consolidar una identidad nacional.

### **Segundo Periodo: Primeros años del MNCP (1946-1956)**

Los pioneros del mundo académico y cultural del Perú de inicios del siglo XX han participado en la gestión del MNCP. En muchos casos han iniciado allí sus carreras académicas y posteriormente han ampliado su trabajo a otros espacios. Parte de esa primera generación estuvo constituida por la primera generación de antropólogos de la escuela de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) que conformaron institutos académicos de la época y desarrollaron estudios en comunidades campesinas (L, Ramírez. Comunicación personal, 4 de Octubre de 2015). Esta primera generación de antropólogos pertenecían a la escuela de etnología en la que trabajaba Luis E. Valcárcel fue el primer director del museo. Desde el

MNCP Valcárcel ideó y gestó gran parte de sus proyectos que impulsarían el desarrollo académico de la arqueología, etnología, la etnohistoria y la antropología, así como el folklore y el arte. Desde allí realizaría gran parte de su contribución al conocimiento del Perú profundo que hasta esta época resultaba aislado y gestó su sueño indigenista en el que se pensaba un país más justo y consciente de su realidad.



L.E. V. En la Dirección del Museo Nacional de la Cultura Peruana, 1964 (Foto Pestana)

Figura 2. Luis Valcárcel en la Dirección del MNCP.<sup>2</sup>

En 1938 José Sabogal propone crear una nueva institución que integre los centros culturales de la época, (la Biblioteca Nacional, el Archivo General de la Nación y el Museo Nacional, dirigido en aquel entonces por Luis Valcárcel) con el objeto de crear un museo que sintetice la cultura peruana y que se centrara en el arte y la artesanía popular peruana. Ya para esta época el IAP había empezado a realizar una colección de arte popular peruano. Los objetos eran estudiados e ilustrados por los miembros del Instituto dándoles forma y revalorándolos frente a los perjuicios de la modernización que desarticulaba y transformaba el contexto en el que se desarrollaba el arte popular peruano de la época (Villegas, 2006).

---

<sup>2</sup> Valcárcel, 1981.

Tanto Sabogal como Valcárcel eran dos intelectuales vinculados al arte y comprometidos con la búsqueda de una cultura identitaria para el país, cada uno desde su perspectiva. Sabogal resalta la idea del mestizaje y su importancia en el arte, mientras Valcárcel es un defensor del *indio* y ve al *mestizo* como cómplice del *blanco*. La perspectiva cultural de Valcárcel también será determinante en este proyecto ya que explica que el estudio de la cultura peruana debe hacerse desde el presente hacia el pasado (F. Villegas, Conversación personal, 13 de junio de 2016) teniendo que comprender tanto su cultura antigua como la vida de las comunidades indígenas contemporáneas (Valcárcel, 1981). Esta perspectiva de Valcárcel influirá en la concepción de Sabogal y de los miembros del IAP, que conciben al arte peruano como la sumatoria del proceso artístico que se iniciaba en el mundo prehispánico, evolucionaba con las formas virreinales y que terminaba en el mundo contemporáneo. Era el devenir cultural desde el pasado hasta el presente (F. Villegas, Conversación personal, 13 de junio de 2016)

La amistad de Valcárcel con Sabogal y José María Arguedas influyen en Valcárcel para que se reconcilie con la idea de lo mestizo. Sabogal aporta su perspectiva de lo mestizo y su conocimiento del Arte Popular; y Valcárcel aporta su conocimiento de las ciencias sociales, su experiencia y conocimiento de los museos, y su influencia política desde el Ministerio de Educación, con lo que concretarán la idea de realizar un museo que sintetice la cultura peruana, narre su pasado, a través de las piezas más representativas (F. Villegas, Conversación personal, 13 de junio de 2016).

Así, el museo se funda en medio de las ideas indigenistas, que rescataban el arte mestizo que distinguía a Sabogal y a los miembros del IAP, y la concepción de la larga duración de una cultura antigua peruana reflejada en las expresiones contemporáneas de la cultura popular indígena (Deustua, s/f) defendidas por Valcárcel. La conservación de las artes populares y la protección de los artistas populares era clave en la campaña indigenista ya que era considerada la posibilidad de mantener viva la cultura de la población. Para esto se requería la formación de personas que pudieran rescatar, valorar y conservar los testimonios folclóricos a través de los institutos. “En esa tarea, José Sabogal y su grupo de colaboradores fueron quienes desarrollaron la más meritoria labor. Gracias a ellos, las obras de arte popular fueron reconocidas en el Perú y en el extranjero como objetos de gran belleza.” (Valcárcel, 1981).

El Museo Nacional de la Cultura Peruana se creó el 30 de marzo de 1946 a través de Decreto Supremo. La inauguración oficial se da 8 meses después de este decreto. El objetivo del MNCP era dar una visión general del desarrollo histórico de la cultura peruana desde la época

prehispánica, el Perú colonial y republicano, hasta el Perú actual, mostrando la unidad histórica y cultural que existía.

El otro objetivo fundamental del MNCP fue promover la investigación, por esta razón a la par de la creación del museo, también se crearon tres institutos investigativos: El Instituto de Estudios Etnológicos, el Instituto de Estudios Históricos y se le dio continuidad al Instituto de Arte Peruano. Valcárcel (1948) realiza una explicación del objetivo de estos tres institutos como centros de investigación de la cultura, la historia y la sensibilidad, los cuales describía como el trípode sobre el que se basaba el MNCP:

“Intentamos penetrar en el pasado por la vía del presente, por el examen de la vida actual; queremos descubrir en cada vivencia las líneas que se entrecruzan y que la convierten en un nodo. Huimos de lo inerte; por eso es dinámica nuestra investigación. Mientras en el Instituto de Estudios Etnológicos moviliza sus equipos para el trabajo de inquisición integral de la vida de un grupo humano, en la costa, en la sierra o en la selva, el de Estudios Históricos averigua en el archivo la historia del propio grupo, no la de sus personajes ni la de los hechos sensacionales que no ocurren nunca o una vez durante un siglo, sino aquella historia menuda de todos los días, que va dejando su impronta y que a lo largo del tiempo, cava el lecho y mueve lentamente el caudal de la cultura. El científico y el historiador tienen sus métodos lógicos y sus propios modos de ver la realidad; pero el artista es la intuición, el artista es el órgano de lo emotivo, que llega más pronto e ilumina, como una llamarada, aquello que la historia y la ciencia tratan de descubrir con lupa y con linterna. Es el Instituto de Arte Peruano el tercero de este trípode sobre el cual se sostiene el Museo. (...)” (Valcárcel, 1948, p. 7).

El Instituto de Estudios Etnológicos, cuyo tema de interés era la sociedad y el hombre peruanos, específicamente desarrolló el área de Lingüística liderada por el lingüista cusqueño José María Farfán; el Instituto de Estudios Históricos, encargado del análisis de fuentes históricas y documentación de archivos peruanos; y el Instituto de Arte Peruano, que continuaba siendo dirigido por Sabogal, estaba encargado del examen y la apreciación estética del arte popular (Valcárcel, 1981). Paralelamente en la Universidad de San Marcos se fundaron varios institutos de investigación relacionados con distintas áreas de las ciencias sociales, entre ellos el Instituto de Etnología enfocado a la formación académica de etnólogos y antropólogos (Valcárcel, 1981). Estos Institutos impulsan el museo como el centro de investigación en ciencias sociales más importante de la época.



Figura 3. José Sabogal y algunos de los pintores indigenistas <sup>3</sup> miembros del IAP observando algunas de las acuarelas que registraban la indumentaria de las poblaciones de la ruralidad peruana, realizadas durante la época del IAP. Sabogal y el Instituto de Arte Peruano

Para 1946 se unen oficialmente al IAP importantes pintores indigenistas de la época: Julia Codecido, Alicia Bustamante, Teresa Carvallo y Enrique Camilo Brent, quienes contribuyeron a la reforma del local y a la elaboración de una nueva museografía (Villegas, 2006). Las primeras labores en el MNCP estuvieron relacionadas con la refacción del edificio ya que debido al terremoto de 1940 había sufrido algunos deterioros en su infraestructura (F, Villegas Comunicación personal, 13 de Junio de 2016).

Dentro del IAP se recopilaban piezas que representarían el ideal de la tradición mestiza peruana. Esto se realizó con una visión esteticista del objeto, dejando de lado, al artista popular que estaba detrás. Esto ocurrió en gran medida porque los miembros del IAP eran artistas y no tenían una perspectiva antropológica para abordar las piezas con una tradición cultural detrás. Por esta razón en estos primeros años del MNCP se privilegia la pieza sobre el artista (F. Villegas, Conversación personal, 13 de junio de 2016). El hecho de que ni dentro de la misma comunidad indigenista encargada de estudiar y recopilar el arte popular se le dé importancia al artista que tenía los conocimientos, la cultura, las técnicas, que hacían posible las piezas,

---

<sup>3</sup> (MNCP, 2016)

reforzará dos ideas contradictorias con las ideas indigenistas: por un lado, que el artista popular no podía ser comparado con el académico, por tanto no era artista sino artista popular anónimo; y, por otro lado, la valoración de una cultura material sobre la valoración y el respeto otorgado tradicionalmente a los portadores de la misma, es decir los pueblos indígenas, campesinos y mestizos, excluidos tradicionalmente en el país. Esto estuvo relacionado con el enfoque disciplinar artístico desde el que se abordaron las piezas.

Durante esta etapa el IAP recopila la mayor parte de la colección que mantiene el museo hasta el día de hoy. Sin embargo no tenemos información de las personas que realizaron estas piezas. Un ejemplo de esto es la gran colección de cerámica de Santiago de Pupuja con la que cuenta el MNCP, de la cual no hay un solo nombre de los artistas populares que las elaboraron (S, Mujica. Comunicación personal, 11 de Julio de 2016). Se podría decir que había una apropiación de las piezas ya que ellos las registraban en sus acuarelas y dibujos que firmaban pero sin darle importancia a quién las elaboró. De alguna manera el trabajo de registro tenía un peso preponderante sobre el del artista popular anónimo que la elaboraba. La valoración del arte popular llegaba hasta la pieza y no más allá.

La colección que se empieza a recopilar entre los años 1930 a 1950 está compuesta por este arte popular inicial caracterizado por una cultura sincrética y mestiza que se empieza a dar a finales del siglo XVIII que respondía a las necesidades de los sectores populares de la sociedad (L, Ramírez. Comunicación personal, 4 de Octubre de 2015). La colección empezó con algunas piezas del Museo Antropológico y fue creciendo a través de distintas donaciones y compras de la institución que realizaban los especialistas que pertenecían a la institución con piezas de diferentes lugares del país. Las piezas eran estudiadas e ilustradas. En 1946 se inicia la exposición con 80 piezas; para 1948 tenía 508 piezas (Villegas, 2006) y en 1950 aumentó a 1557 piezas (Valcárcel, 1981). La colección de la Amazonía es una donación del coleccionista Raúl de los Ríos quien hizo una colección durante los años 30. En el año 1955-1958 más o menos, decide donarla al museo (L, Ramírez. Comunicación personal, 4 de Octubre de 2015).

Las primeras exposiciones tuvieron como objetivo la puesta en valor y exhibición del arte popular, y manejaron temáticas como la platería, los keros (Villegas, 2006), máscaras y mates burilados. Una de las más importantes estuvo organizada en 1946 por la Corporación Nacional de Turismo en la que se invitó a Alicia Bustamante y Elvira Luza a exhibir la colección de la Peña Pacho Fierro, que para el momento era la más completa. En esta exhibición se presentaron “cerámica de Pucará, tapices de Cajamarca, alfombras de Monsefú, Santa Rosa y Olmos; mates



burilados de Ayacucho y Junín; retablos, cruces y cerámica de Ayacucho; imagerie y cerámica del Cusco e Illias de Puno.” (Carpio & Yllia, 2006, p 49-50). Por esta época no solo se reunieron objetos; también se recopilaron cuentos, leyendas y música. El museo contaba con un taller para la conservación, estudio y catalogación de las piezas (Valcárcel, 1981). En 1948 se inaugura la sala permanente de arte popular. En 1953 se realiza una exposición de keros incaicos y virreinales y la exposición de “Pancho Fierro” (Villegas, 2006, p. 28).

Sabogal no solo era el líder del IAP sino que era el más activo en el ámbito académico realizando publicaciones escritas de sus investigaciones. Una muestra de esto son los dos números que publica de los *Cuadernos de Arte*. La primera de estas publicaciones fue *El Toro en las Artes Populares* del Perú (1948). La segunda y última publicación de los Cuadernos de Arte fue acerca de El Kero (Sabogal, 1952).

*El Toro en las Artes Populares* del Perú (1948) es una investigación n acerca de cómo el toro, venido de occidente, se introduce en la cultura peruana dentro de su simbología y creencia andina, convirtiéndose en parte de esa cultura mestiza y sincrética que se representaba en el arte popular. El texto cuenta con grabados ilustrativos de las piezas realizadas por los miembros del IAP, también con traducciones del quechua realizadas por José María Arguedas de mitos y poemas relacionados con el toro.

Para evidenciar la introducción del toro en el arte popular, Sabogal demuestra cómo aparece representado en diversas piezas de arte popular como: mates, retablos, cerámicas, adornos, chullos, tejidos, mitos y leyendas. El arte popular era creado por el *hombre nuevo*. “Se presenta en prototipo del *nuevo mundo*, revelando los misteriosos orígenes de sus antepasado maternos con una prosa cincelada y clara, de los ancestros castellanos. Este prototipo criollo es Garcilaso el Inca.” (Sabogal, 1948). El hombre nuevo, era el mestizo, parte esencial de la nueva identidad indigenista.

A principios de los años 1950, José Sabogal y su grupo habían hecho un diagnóstico general a través de las investigaciones que adelantaban con el IAP sobre la realidad del arte popular peruano, especialmente en la zona de la sierra del Perú. Este diagnóstico había dado como resultado que existían algunos factores que podrían afectar la calidad y originalidad del arte popular peruano. El primero de estos factores era el turismo que provocaba que la producción artesanal sea realizada en serie, con lo cual se perdían los productos y las técnicas tradicionales. Los patrones comerciales que exigía el nuevo mercado impulsaba a que se remplazaba la iconografía originalmente usada en las piezas por diseños incaicos; la canción y la danza se

iban transformando en espectáculos que agradaran al público. Otro factor preocupante que menciona Valcárcel (1981):

“la escasa consideración que la población indígena tenía por sus propias manifestaciones artísticas ejercía también una influencia negativa, ya que se consideraba lo importado como índice de civilización. En el caso de los migrantes, dicho proceso puede constatare actualmente, se desprecia lo propio y, en un afán de adaptación, se opta por lo foráneo; el cine, la radio y ahora la televisión favorecen ampliamente esta situación.” (Valcárcel, 1981, p. 403).

El panorama intelectual de Lima era favorable para el desarrollo de este tipo de proyectos culturales: “Todos nos conocíamos, no había secretos, si una estrecha colaboración y amistad. Éramos contemporáneos, teníamos formaciones similares. Era un mundo no familiar pero si amistoso, había intereses comunes, además de gente honorable, comprometida con la cultura.” (R. Ávalos. Comunicación personal, 8 de Junio de 2016). Habían coincidido una serie de personajes de varias generaciones, intelectuales y artistas con ganas de aportar al desarrollo de las ciencias sociales, del arte y sobre todo de la conformación de un nuevo país más consciente de su pasado y su realidad cultural.

El MNCP no solo era sede del museo mismo sino que también funcionaba como sede principal de los institutos de investigación y desde allí también Valcárcel adelantaba sus labores como Director del Museo Nacional de Historia, del que estaba a cargo (R, Ávalos. Comunicación personal, 8 de Junio de 2016).

En 1946 se funda el Instituto Etnológico en San Marcos. Este compromiso iba más allá del avance científico, con este se quería contribuir a la construcción de una nación moderna, consciente de sus procesos históricos (Valcárcel, 1981). Desde principios del siglo XX Valcárcel se cuestionaba el poco trato igualitario que se le daba a las comunidades indígenas contrastado con la manera en la que se enaltecía la cultura material arqueológica monumental:

*“En el Cusco de aquella época era imposible no estar en relación estrecha con los indígenas, pero a pesar de este cercano contacto, la población blanca y mestiza les negaba la mínima dignidad humana, apocándolos constantemente mientras que, por otro lado, admiraban fervientemente los monumentos del Incario.”* (Valcárcel, 1981, p. 385-386).

Como profesor de la Universidad San Antonio de Abad de Cusco, conoció los primeros avances en el desarrollo de etnología que consolidan posteriormente en Lima con el desarrollo del Instituto de Etnología en San Marcos. Los inicios del Instituto de Etnología estuvieron apoyados por numerosas instituciones internacionales como el Smithsonian Institute, la

Comisión Fullbright, otras instituciones e importantes universidades estadounidenses. Esta primera generación de estudiantes tuvo la fortuna de estar en contacto con grandes investigadores extranjeros y terminar de consolidar sus estudios en universidades estadounidenses y europeas. Esta influencia europea y americana venía contagiada con el fenómeno científico de posguerra que revalora las culturas no occidentales y sus procesos culturales (Valcárcel, 1981).

Este proyecto impulsado por Valcárcel, buscaba consolidar un grupo de profesionales capacitados para el desarrollo de la ciencia antropológica en el Perú estableciendo bases docentes para la enseñanza de la misma, no solo a nivel antropológico, sino también a nivel histórico, arqueológico y en general de las ciencias sociales. Las primeras investigaciones se enfocaron en estudiar comunidades que mantuvieran formas de vida antiguas para demostrar una continuidad entre el indio precolombino que había construido el pasado monumental del que ya se empezaba reconocer su valor y el indio contemporáneo que aún era menospreciado (Valcárcel, 1981).

Se destacan de la época dos estudios importantes: uno fue el proyecto de investigación del valle de Virú, dirigido por Gordon Willey, gracias al apoyo de varias entidades científicas norteamericanas. En este proyecto participaron algunos de los miembros de la primera generación de los estudios etnológicos de San Marcos, dentro los que se destacan José Matos y Rosalía Avalos, quien va a ser posteriormente directora del MNCP por varios años (Valcárcel, 1981). El otro proyecto que se destacó fue el de Sicaya, ejecutado en 1945, en el que participaron el Smithsonian Institute y algunos investigadores peruanos vinculados al MNCP como Jorge C. Muelle, Gabriel Escobar y José Farfán (Valcárcel, 1981).

El proyecto indigenista era impulsado desde varias áreas por esta época. El gobierno de Bustamante y Rivero (1945-1948) prestó un especial interés por la población indígena y la investigación de su cultura. También el sueño indigenista estuvo impulsado por el lado académico a través de la formación de los primeros etnólogos de la época en la Universidad de San Marcos y, desde el lado estatal, Valcárcel en su posición como Ministro de Educación y como director del Instituto Indigenista Peruano. También José María Arguedas como director del Departamento de Folclore, perteneciente al Ministerio de Educación, adelantó una importante recopilación de material folclórico en el país. Finalmente aparecían el MNCP y los institutos impulsando la investigación, recopilando de las colecciones y divulgando el patrimonio cultural del país que hacía parte del proyecto indigenista (Valcárcel, 1981). Este

apoyo gubernamental se refleja también en la incorporación de nuevos integrantes y sueldos al IAP en 1946 (Villegas, 2006).

En 1952 se realizaban investigaciones en Lunahuaná, provincia de Cañete, en los que participó el MNCP a través de Jorge C. Muelle, quién también representaba al Instituto de Etnología. En esta investigación también participó el Smithsonian Institute (Valcárcel, 1981). Por esta época los miembros del IAP se concentraron en realizar dibujos de los trajes típicos del traje peruano (Villegas, 2006).

Otro de los importantes académicos peruanos que hicieron parte del museo fue José María Arguedas (Solero, 2014). Trabajó junto a Valcárcel en el MNCP recopilando testimonios de quechuahablantes que habían migrado a Lima, a quienes entrevistaba en los espacios que servían de encuentro para estas comunidades que llegaban a la ciudad. Arguedas fue un escritor, antropólogo y etnólogo peruano, que contribuyó al desarrollo de la literatura indigenista, al conocimiento del Perú andino y al desarrollo y la investigación de las ciencias sociales del Perú. La amistad de Arguedas y Valcárcel se remonta a 1931 cuando este último empezó a dictar la clase Historia del Perú en San Marcos y Arguedas era uno de los alumnos. Su amistad y trabajo en conjunto se extendió por muchos años más. Hacia 1953 Arguedas es nombrado director del Instituto de Etnología del Museo Nacional de la Cultura Peruana, que hasta el momento estaba a cargo Jorge C. Muelle. En el año 1953 se empieza a publicar la Revista Folklore Americano editado por el MNCP que alcanzó a publicar hasta el número 17. José María Arguedas también aportó parte de la recopilación folclórica y la investigación etnológica (Valcárcel, 1981). La perspectiva de Arguedas al ser más antropológica y etnológica le da más preponderancia al artista popular que a la pieza (S, Mujica. Comunicación personal, 11 de Julio de 2016).

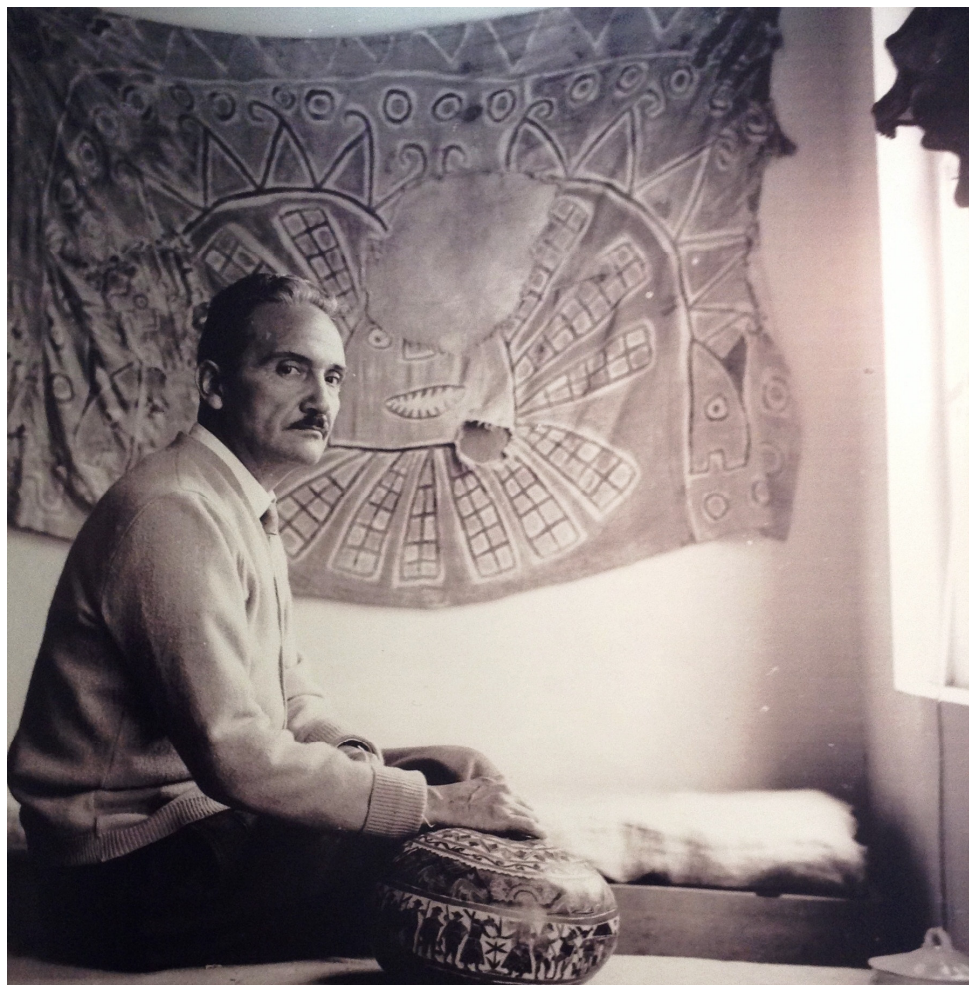


Figura 4. José María Arguedas <sup>4</sup>

A pesar de los grandes esfuerzos, aportes investigativos y culturales con los que había contribuido todo este grupo de importantes personajes en el MNCP en sus primeros diez años de funcionamiento, al parecer su reconocimiento aún no era suficiente, lo que se evidencia en 1956 cuando la Galería del Banco Continental organiza una exposición de la colección de arte popular de Alicia Bustamante, la cual se había incrementado notoriamente en gran medida gracias a su activa participación en los viajes que realizaba el IAP por el país. La exposición recibió gran interés y acogida en los medios, quienes reconocieron la importancia que tenían este tipo de colecciones. Uno de los críticos fue el periodista Sebastián Salazar Bondy, quien hace un llamado al Estado a crear un museo nacional que enseñe la riqueza artística del Perú. A lo que José Sabogal respondió que existía desde 1946, era el MNCP y contenía una colección de 1721 piezas (Carpio & Yllia, 2006).

---

<sup>4</sup> (MNCP, 2015)

Durante los inicios del MNCP y hasta la década de los 60s existe una interacción fluida con el contexto, visibilizando en la prensa a las exposiciones, hay un público para el museo perteneciente a la clase media de la sociedad, no a la clase popular. Otro de los públicos que frecuentaba el museo por esta época es la población académica universitaria, incentivado especialmente por la presencia de Valcárcel, quien en algunas ocasiones dictaba las clases en sus instalaciones. Por esta época el entorno urbano no está tugurizado (F. Villegas, Conversación personal, 13 de junio de 2016). La mayoría de las edificaciones del entorno son usadas como vivienda (R. Ávalos. Comunicación personal, 8 de Junio de 2016).

En diciembre de 1956 fallece José Sabogal. Al ser el ideólogo y líder del Instituto Arte Peruano, sus actividades empezaron a decrecer ya que no contaba con el mismo apoyo presupuestal, ni con el impulso, la cohesión y el respaldo que le daba su líder (Villegas, 2006). Con el debilitamiento de uno de los institutos que eran parte del trípode que conformaba el MNCP, el museo se transforma, ya que la perspectiva artística, estética, que hasta ese momento había sido tan importante, se debilitará; además la recopilación de la colección disminuirá y el registro de las piezas a través de ilustraciones y acuarelas también se hará menos frecuente. Luisa Castañeda es la última miembro que es añadida al instituto en 1957 por sugerencia de Valcárcel (Villegas, 2006).

Durante los inicios del MNCP (1946-1956) este se estableció institucionalmente como un espacio para el desarrollo de las ciencias sociales, tanto desde la investigación como desde la recopilación y estudio de una importante colección de piezas representativas de la cultura peruana contemporánea e histórica. Cabe resaltar el proceso estético y artístico que se generó en el IAP y que aportó a la formación de la colección y al conocimiento del arte popular del Perú. Tanto el desarrollo académico como el movimiento estético artístico que se dio en el MNCP tenían un fuerte trasfondo ideológico fundamentado en el indigenismo el cual reivindicaba desde diferentes aspectos al indígena. Cabe resaltar que hubo hechos en el contexto académico, político y cultural que propiciaron, impulsaron y determinaron el desarrollo del MNCP.

El IAP representó la concreción del proyecto indigenista en un espacio cultural y académico. El hecho de realizar una exposición de arte popular, en la que se representaba la cultura indígena y mestiza del país en el centro de la capital peruana que hasta el momento había mirado solo hacia su pasado virreinal, resultaba en algo muy novedoso y revolucionario para la época.

### **Tercer periodo: La antropología y arqueología en el MNCP 1956-1992**

En 1956 Valcárcel es elegido decano de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, cargo que abandona en 1961 al cumplir 70 años, edad legal para la jubilación (Valcárcel, 1981, p. 398). Esto no significó su retiro laboral; continuó sus estudios andinos en el MNCP, donde atendía la comunidad académica de exalumnos, profesores y estudiantes que solicitaban su asesoría y llegaban al museo por reconocerlo como un espacio de intercambio de ideas (Valcárcel, 1981).

En agosto de 1962 hay un interés por crear un ente gubernamental encargado de la cultura, por lo cual se crea la Comisión Nacional de Cultura, la cual sería responsable de fomentar la cultura a nivel nacional. Esta institución se consolida en 1963 con la creación de la Casa de la Cultura del Perú en Lima, siendo la primera de varias sedes repartidas por el país, y su director tendría la responsabilidad de administrar los bienes económicos y culturales de la Comisión (Coloma, 2001). Esto denota no solo un interés por la cultura sino la descentralización de políticas culturales a través del establecimiento de sedes por todo el país. José María Arguedas fue su director entre 1963 - 1964.

En 1963 el Ministro de Educación de turno, Franklin Pease Oliviera, ordena retirar a Valcárcel de la dirección del MNCP entregándole el cargo a Pedro Benvenuto Murrieta, docente de la Universidad Católica y enemigo del indigenismo y, por tanto, poco propicio para dirigir una colección que resguardaba la historia cultural peruana. Valcárcel se niega a entregar este cargo, cediéndole únicamente la dirección del Museo de Historia. El reconocimiento a los aportes académico, cultural y social de Valcárcel y la alta estima en la que se le tenía, provocaron que la prensa se manifestará en contra de esta decisión ya que un museo de esta naturaleza no sería adecuado que quedara en manos de un hispanista (Valcárcel, 1981) (F. Martínez, Conversación personal, 11 de junio de 2016). Esta manifestación periodística visibiliza que para este año el MNCP y su importancia ya tendría un reconocimiento más difundido. Un ejemplo de esto es Sebastián Salazar Bondy (Carpio & Yllia, 2006) que anteriormente había reclamado la inexistencia de museos con este tipo de colecciones y quién para 1963 defiende a Valcárcel, su gestión y continuidad en el MNCP.

En 1964 Valcárcel se retira del MNCP jubilándose. Deja la dirección del museo a Gabriel Escobar, antropólogo cusqueño, perteneciente a esta primera generación, quién toma el cargo por algunos meses. Durante esta época Arguedas está a cargo del MNCP de manera no oficial. Tras su primer intento de suicidio en 1966, se deja a cargo a Rosalía Ávalos como directora de

la institución, quien realiza su labor sin nombramiento por algún tiempo y oficialmente es designada en el año 1967 (R. Ávalos. Comunicación personal, 8 de Junio de 2016). La muerte de Arguedas en 1969 contribuyó al declive del indigenismo en el país. A partir de aquí se empieza a dar más importancia al pasado arqueológico que a la riqueza cultural viva que tenía el país y con esto se prioriza la importancia de los museos arqueológicos a nivel gubernamental (S. Mujica. Comunicación personal, 11 de Julio de 2016). Valcárcel (1981) menciona el especial aprecio a Rosalía:

“Entre los numerosos alumnos que he tenido en mi prolongada carrera docente hay algunos a quienes recuerdo con especial cariño, a Jorge C. Muelle y José María Arguedas, ya desaparecidos, y a José Matos Mar y Rosalía Avalos. Con todos ellos establecí vínculos muy cercanos de colaboración y mutua lealtad.” (Valcárcel, 1981, p. 384).

Estos estudiantes apreciados por Valcárcel estuvieron presentes en los diferentes proyectos que él adelantó durante su vida. La amistad de Rosalía y Valcárcel se remonta a los inicios de Instituto de Etnología de San Marcos, donde ella y su esposo José Matos Mar fueron parte de la primera generación de estudiantes (R. Ávalos. Comunicación personal, 8 de Junio de 2016).

En el periodo del gobierno militar de Juan Velasco Alvarado (1968-1975) hubo una coyuntura favorable para el arte popular y con esta, para el MNCP. (L, Ramírez. Comunicación personal, 4 de Octubre de 2015). Todo el proceso de reforma agraria en el que se le devuelve la vida sector rural y se les da la tierra a los campesinos, favorece que se empoderen y se revalore su cultura y el arte popular (F, Martínez. Comunicación personal, 11 de Junio de 2016).

Otra de las labores que contribuyeron al empoderamiento de las comunidades campesinas durante el gobierno de Velasco fue la creación del Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización (SINAMOS) la cual facilitaba la participación de la población a través de la movilización social. Durante su gobierno se invirtió en cultura tratando de reforzar la diversidad cultural del Perú. Como parte de la Ley 17716 de Reforma Agraria se establece en 1969 como Día del Campesino el 24 de junio. En el marco de esta celebración se abrieron algunos espacios en los que no solo se le dio visibilidad al campesino sino también al artista popular (S, Mujica. Comunicación personal, 11 de Julio de 2016). Esta festividad se realiza desde la época prehispánica como Inti Raymi, y fue establecido como Día del Indio por Leguía en los 30s. El Día del Campesino es una fiesta que se celebra actualmente a nivel nacional (RPP, 2016).



Con el empoderamiento en el gobierno de Velasco de lo rural, se empiezan a realizar nuevamente colecciones y galerías de arte popular en el país y a valorar al campesino y a sus creaciones. Al ser el MNCP uno de los más importantes espacios donde se exhibían estas piezas, su valoración también fue favorable.

Esta coyuntura de valorización del campesino propició una transformación que hasta el momento no se había dado en la valoración del artista popular. En un principio la colección de arte popular del MNCP era presentado como una manifestación cultural anónima, es decir, los miembros del IAP que alimentaron la colección desde sus inicios no registraban los creadores de las piezas. De lo anterior se infiere que hasta ese momento el arte popular y sus artistas populares no tenían el mismo estatus que el arte académico o sus creadores. Recientemente se ha intentado visibilizar más a estos artistas que están detrás de dichas manifestaciones culturales del arte popular. La primera muestra de esto es a partir del reconocimiento que le dan en 1976 al imaginero ayacuchano Joaquín López Antay (L, Ramírez. Comunicación personal, 4 de Octubre de 2015) a través del otorgamiento del Premio Nacional de la Cultura, premio que lo otorgaba para ese entonces el Ministerio de Educación a artistas, periodistas, escritores representativos en el desarrollo cultural del país. Actualmente se sigue otorgando desde el Ministerio de Cultura.

López Antay se conoce con Arguedas y posteriormente con Alicia Bustamante, quien le da algunas recomendaciones para que transforme el Cajón de San Pedro que había hecho tradicionalmente, con lo cual creó el popular Retablo Ayacuchano que conocemos hoy en día (López, 1999). Este reconocimiento generó gran polémica en el medio artístico de la época a tal punto que algunos artistas organizaron una asociación para la defensa de los artistas cultos. Esta polémica surgida exclusivamente entre la burguesía ilustrada, revelará la lucha por la supremacía del mercado y el abismo que trazaban unos entre el *arte culto* y el arte popular elaborado por artistas populares (Castrillón, 2000).

El reconocimiento a López Antay evidencia una transformación en la concepción estética original del arte popular con la que se trabajó en el IAP inicialmente en el que se privilegiaba a la pieza sobre el artista. Lo anterior evidencia el crecimiento de la valoración otorgada al artista popular por esta época y más allá de eso, la valoración dada a la cultura de la población que vivía fuera de la capital. Es una muestra de que la cultura popular mestiza podía estar equiparada a las tradiciones artísticas occidentales. Sin embargo, esta transformación no tiene repercusiones para ese momento en el MNCP.

El que el MNCP no se involucre en este debate tan relevante para el arte popular, evidencia el parcial aislamiento en el que empezaba a estar la institución por esta época (S, Mujica. Comunicación personal, 11 de Julio de 2016). El MNCP se mantiene al margen de la discusión, en gran medida porque para el momento el museo no era concebido en gran medida como un espacio de gestión de arte popular, sino como un espacio académico, un centro de investigación y de encuentro de académicos nacionales e internacionales alrededor de la revista que se editaba.

El interés por la cultura en el gobierno de Juan Velasco Alvarado se evidencia en la creación en 1972 el Instituto Nacional de Cultura (INC) para controlar, fiscalizar y supervisar los museos nacionales, lo cual trajo consecuencias a los mismos. Era un organismo público descentralizado del Ministerio de Educación en virtud del Artículo N° 49 del Decreto Ley 18799. Por ejemplo, se empieza a regular la dinámica de los museos, estableciendo claramente las áreas de gestión de estas instituciones: conservación, restauración, etc. (L, Ramírez. Comunicación personal, 4 de Octubre de 2015) (Ministerio de Cultura, s/f c).

El arte popular y lo que representa es asociado al gobierno velasquista y cuando el país ingresa de nuevo al régimen democrático, el sector social que mira con rechazo este régimen también desacreditó lo que estaba asociado a él: el arte popular y el proyecto de país que tenía detrás (F. Villegas, Conversación personal, 13 de junio de 2016).

La popularidad que tuvo el museo desde 1946 y continuó por los años 60, está estrechamente relacionada con la presencia de sus fundadores, que tenían un gran reconocimiento a nivel nacional e internacional. A medida que estos van desapareciendo el reconocimiento del museo disminuye. La segunda generación de esta comunidad académica, conformada especialmente por aquellas primeras generaciones de antropólogos sanmarquinas, como Rosalía Ávalos, José Matos Mar, y Luisa Castañeda, fueron personajes importantes en la historia del país y de las ciencias sociales, sin embargo su reconocimiento no era el mismo. Tal vez estas nuevas generaciones no tuvieron las facilidades para trabajar de una manera tan estructurada y conjunta como los primeros (F, Martínez. Comunicación personal, 11 de Junio de 2016). Durante la dirección de Rosalía Ávalos una de las prioridades de la gestión fue editar la Revista del Museo Nacional y la Revista de Folclore Americano, de esta última solo publicó los dos últimos números. En cambio, de la Revista del Museo Nacional publicó 15 números durante los 26 años que estuvo a su cargo. El primer número que publica como directora es el 34 del año 1965-1966. A lo largo de la gestión de Rosalía, ella figura como Directora de la revista y

Valcárcel continúa apareciendo como Director Fundador. Valcárcel (1981) dice en sus memorias que:

“Más adelante, historiadores, lingüistas, etnólogos, geógrafos, botánicos, etc. se sumaron como colaboradores a la común tarea de esclarecer los rasgos de nuestra cultura antigua. Cuarenta y nueve años después de fundada, la Revista no solamente ha sobrevivido, sino que su importancia se ha acrecentado, gracias al empeño de quien me sucedió en su dirección.” (Valcárcel, 1981, p. 280-288).

Rosalía se encargaba de la edición, publicación, distribución, canje y comercialización de la revista. Durante la impresión realizaba seguimiento y buscaba que fuera un documento de calidad, prestando especial cuidado a detalles de la tinta, el papel y el empaste además del contenido, las traducciones y la redacción correcta de los artículos. Además realizaba traducciones debido a que un importante número de los artículos recibidos eran de investigadores extranjeros (R. Ávalos. Comunicación personal, 8 de Junio de 2016). Esto evidencia el insuficiente personal con el que contaba el MNCP y la Revista; y con esto, la necesidad de una política gubernamental que estableciera claramente personal, presupuestos y responsabilidades en los museos.

Para la publicación de la revista Rosalía buscaba fondos contactándose con diferentes instituciones estatales y privadas: la Presidencia de la República, el Senado, el Ministerio de Educación, los directores del INC. Por ejemplo, Fernando Silva Santisteban, director del INC durante el 1985-1987 financia los dos últimos números que edita Rosalía. A parte de este aporte la contribución del INC a la publicación fue muy limitada y por esta razón durante algunos años la revista no pudo ser editada. Otra de las instituciones que aportaron al desarrollo de la revista fue el Instituto Lingüístico de Verano. En cuanto a compañías privadas se destaca la colaboración de la International Petroleum Company. En otros casos la misma directora junto con otros académicos de la época realizaba diferentes donaciones para sacar la publicación. En otras ocasiones el dinero que se recuperaba con la venta de las revistas iba para el museo, entonces terminaba siendo parte de la autofinanciación de un nuevo número (R. Ávalos. Comunicación personal, 8 de Junio de 2016).

La Revista del Museo Nacional era una de las más prestigiosas en arqueología en el mundo hispanohablante, su reconocimiento era tanto nacional como internacional. Las investigaciones arqueológicas y culturales de la época acerca del país eran publicadas allí. El museo era un centro de investigación enfocado a la defensa y protección del patrimonio. Esto se lograba en

gran medida por el personal con el que contaba el museo que tenía lealtad y compromiso con la institución (R. Ávalos. Comunicación personal, 8 de Junio de 2016).

Dentro de los investigadores que publicaron durante este periodo se destacan Rogger Ravines, María Rostworowski; Waldemar Espinoza, Luis E. Valcárcel, John Murra, Augusto Cardich, Heraclio Bonilla, Luis Lumbreras Salcedo, José Matos Mar. Entre muchos de los temas abordados abarcaron áreas del conocimiento como antropología, arqueología, lingüística, etnohistoria, musicología, etnobotánica e historia. Además tenía secciones dedicadas a realizar necrologías y homenajes a importantes personajes de las ciencias sociales peruanas.

Los números del XXXIV de los años 1965-1966 al XXXVII del año 1971 fueron publicados con el apoyo de la Casa de Cultura. En los números XXXVIII de 1972 y XXXIX figura el INC en el apoyo y de ahí adelante la Revista se presenta como Órgano del Museo Nacional de la Cultura Peruana sin figurar el INC; esto puede estar relacionado con el poco apoyo que tenía esta entidad a la publicación. El número XLI publicado en 1982 celebra los 50 años de la revista financiado con el apoyo del Consejo de Ciencia y Tecnología, el cuál trae al final de sus páginas el nombre y el autor de todos los artículos publicados hasta el momento, clasificados por el área del conocimiento a la que hacían referencia. Desde esta fecha la periodicidad de publicación disminuye, publicando hasta el año 1992 dos números más: el número XLVII (años 1983-1985) y el número XLVIII (años 1986-1987). Empieza una crisis hacia mediados de los 80 reflejada en la frecuencia anual de publicación de la revista. Para 1988 se edita el número 48 y luego se suspende la edición por un buen tiempo (L. Ramírez. Comunicación personal, 4 de Octubre de 2015). Pasaron más de 10 años para que la revista se vuelva a publicar.

La revista en todas sus publicaciones invitaba a sus lectores a realizar “canje y suscripciones” a través de un apartado postal. De esta manera el MNCP intercambiaba publicaciones con diversas partes del mundo. Aquellos investigadores que aportaban a la revista recibían los ejemplares de la revista y ellos en agradecimiento enviaban publicaciones relacionadas con ciencias sociales de su lugar de origen. Estas publicaciones recibidas estaban destinadas a la Biblioteca del MNCP que poco a poco fue incrementando su colección.

Así, la biblioteca del MNCP se fue convirtiendo en uno de los pocos espacios donde era posible encontrar las últimas publicaciones en ciencias sociales relacionadas con el Perú, lo cual produjo que tanto el museo como la biblioteca tuvieran una gran acogida en la comunidad académica y universitaria de la época (R. Ávalos. Comunicación personal, 8 de Junio de 2016).

El público estudiantil, que en algún momento frecuentaba el museo atraído por Valcárcel, continuaba visitándolo por esta época (F. Villegas, Conversación personal, 13 de junio de 2016). La biblioteca tenía un papel muy importante por esta época ya que contribuía al reconocimiento del MNCP.

Durante la dirección de Rosalía de Ávalos la presencia de los miembros del IAP fue disminuyendo poco a poco y los que iban quedando tenían una presencia cada vez menos constante (R. Ávalos. Comunicación personal, 8 de Junio de 2016). Los miembros del Instituto de Arte Peruano van falleciendo sin ser reemplazados: Camilo Brent en 1960, Alicia Bustamante en 1968, Julia Codesido en 1979, Camilo Blas en 1985 y finalmente Teresa Carvallo en 1988. En 1973 el IAP suspende sus actividades y Luisa Castañeda es nombrada Investigadora del MNCP (Villegas, 2006, p. 33). Un proyecto como el IAP, que tanto había aportado al desarrollo artístico y académico del país, se suspende dejando un vacío investigativo, no solo en el MNCP sino en el país.

El edificio del MNCP, que para los años 70 ya tendría 50 años de existencia aproximadamente, exigía mantenimiento que buscaron solucionar durante la dirección de Rosalía Ávalos. Una de las prioridades en la gestión de Rosalía era la impecable presentación de las instalaciones, en la que se mantuviera el museo limpio y bien iluminado. Sin embargo el presupuesto gubernamental de la época no daba para el mantenimiento básico del mismo, así que en algunas ocasiones la directora aportaba de su bolsillo para lavar las cortinas, prestar su lustradora, etc. Otro de los aportes de Rosalía fue encargar al Arquitecto Córdoba la elaboración de los planos del terreno de la planta baja de atrás. Estos planos fueron ejecutados únicamente para algunas vitrinas de la exhibición (R. Ávalos. Comunicación personal, 8 de Junio de 2016).

La colección del MNCP deja de crecer durante los años 1970-1980 debido a la falta de presupuesto para comprar las piezas. A partir de 1980 la colección fue alimentada principalmente por la obra de algún artista popular que quiso donarla, sin embargo la continuidad con la que se venía enriqueciendo se suspendió, por esto la colección tiene un vacío para entender cómo ha evolucionado y cómo se ha ido diversificando el arte popular desde los 70-80 hasta el presente (L. Ramírez. Comunicación personal, 4 de Octubre de 2015). Una de las importantes colecciones que recibe el MNCP es la de Abraham Guillén, fotógrafo reconocido por realizar las primeras fotografías de carácter etnológico en el Perú. En abril de

1973 se jubiló y su colección fotográfica fue entregada al MNCP. Se realizó una exposición homenaje con 300 fotos de su colección en 1981 (Villegas, 1981).

El arte popular que fundamentó los inicios del MNCP, caracterizado por aquellas manifestaciones culturales de arte popular que surgían naturalmente, respondían al desarrollo cultural, sincrético, mestizo y que buscaba solucionar necesidades religiosas, estéticas, sociales, propias, poco a poco se va transformando. Esto ocurre en gran medida, por las intervenciones gubernamentales o la influencia del turismo. El arte popular ha ido perdiendo ese carácter auténtico y ha empezado a responder a otro tipo de necesidades dentro de las que se destacan los parámetros comerciales. Sin embargo mantiene las técnicas, iconografías y una tradición de larga trayectoria. Esta transformación no está evidenciada en la colección por esa falta de presupuesto que hubo para la compra de piezas durante los años 70-80 (L, Ramírez. Comunicación personal, 4 de Octubre de 2015).

Por esta época Rosalía intenta comprar la colección de Alicia Bustamante para el MNCP, lugar en el que había trabajado por gran tiempo, pero deciden no vendérsela por ningún precio (R. Ávalos. Comunicación personal, 8 de Junio de 2016). Gran parte de esta importante colección (427 piezas) es donada en 1970 por Celia Bustamante, cumpliendo la voluntad de su hermana Alicia, con la cual se da inicio al Museo de Arte e Historia de San Marcos (Carpio & Yllia, 2006) el cual hasta hoy exhibe piezas de arte popular peruano. Otra de las importantes colecciones que resguarda este museo es la colección de Arte popular de Pablo Macera (S. Acevedo. Comunicación personal, 22 de Julio).

Julia Codecido, quién también había prometido su colección al MNCP, decidió no donarla. Por esta época Rosalía compra la colección de arte popular de Alfonsina Barrionuevo con apoyo del Director del Banco Central de Reserva (R. Ávalos. Comunicación personal, 8 de Junio de 2016). Con la creación de nuevos espacios para la teorización del arte popular como el Museo de Arte de San Marcos (1970) y el Museo de Artes y Tradiciones Populares de la PUCP, del Instituto Riva Agüero (1980), disminuye la importancia que tenía el MNCP.

Posteriormente está la investigación relacionada con el vestido tradicional que inicia José Sabogal y que posteriormente retoma y consolida Luisa Castañeda, de la cual se publica un libro en 1981. Castañeda alcanza a conocer a gran parte de los pintores indigenistas, fundadores del IAP, quienes influenciaron su trabajo; por esto en sus investigaciones se continúa este proyecto. Esta continuidad también se refleja en los dibujos y acuarelas de motivos de objetos del museo como mates burilados y cruces que Castañeda realizó (L, Ramírez. Comunicación

personal, 4 de Octubre de 2015). La investigación del vestido tradicional fue financiada en gran medida por la OEA (R. Ávalos. Comunicación personal, 8 de Junio de 2016). La investigación de Castañeda tuvo reconocimiento incluso del propio presidente de la época, Fernando Belaunde de Terry. Castañeda es la última persona adscrita al IAP y quién más firme y contantemente continuó con su trabajo, no solo investigativo y de registro de arte popular sino que también realizó exposiciones de las acuarelas realizadas por los indigenistas (F. Villegas, Conversación personal, 13 de junio de 2016). Otra de las importantes investigadoras de esta época en el MNCP fue María Rostworowski entre 1973-1974 (R. Ávalos. Comunicación personal, 8 de Junio de 2016). La pintora Rosa Noriega de Saco trabajó durante los años 70 hasta los años 80 en el MNCP y realizó acuarelas de las piezas del museo (Villegas, 2008).

La antropóloga Lucy Núñez Rebas, hija del reconocido pintor peruano Teodoro Núñez Ureta, solicita a Rosalía trabajar en el museo como investigadora. Lucy Núñez realiza una investigación sobre la adaptación de una tradición ayacuchana llamada la Danza de las Tijeras en el marco de la migración de sus portadores, los Dansaq, a Lima. De esta investigación publica el libro *Los Dansaq* en 1990. Es un estudio antropológico desde los testimonios de los danzantes de tijeras migrantes acerca de las transformaciones que sufrió esta danza que sobrevive como manifestación de resistencia por mantener su cultura originaria andina frente a la influencia de la cultura urbana a la que se enfrentan. El libro está acompañado de dibujos ilustrativos de la danza realizados por la autora. Esta publicación se realizó con el apoyo de la Fundación Teodoro Núñez Ureta y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONCYTEC) (Núñez, 1990).

Por esta época los personajes que pasan por el museo entre los años 1930-1960 que despiertan y desarrollan el interés por la cultura desde la visión indigenista, poco a poco van abandonando la institución al desarrollar otros proyectos, otros viajan al extranjero, otros fallecen, etc. Esto influye en gran medida en que el prestigio y reconocimiento que hasta el momento se le ha atribuido al MNCP esté estrechamente relacionado con ellos y que con su desaparición el museo decaiga. (L. Ramírez. Comunicación personal, 4 de Octubre de 2015) Este no es el único motivo que contribuye a disminuir su prestigio.

Por otro lado, la degradación del entorno urbano también ha contribuido al estancamiento de la institución. En los años 80 el entorno urbano, específicamente la Av. Alfonso Ugarte, empieza a decaer, la inseguridad, la delincuencia, la informalidad, los vendedores ambulantes empiezan a proliferar, convirtiendo al MNCP en un lugar que poca gente quería visitar.

Empieza el proceso de tugurización y se convierte en zona de prostitución (F. Villegas, Conversación personal, 13 de junio de 2016). El espacio del museo ya no es respetado, es usado por la gente para dormir, comercio informal o como baño público (R. Ávalos. Comunicación personal, 8 de Junio de 2016). Con esto el entorno del museo va perdiendo ese valor arquitectónico y urbano que caracterizaba la zona (L. Ramírez. Comunicación personal, 4 de Octubre de 2015). Esto se extenderá en gran medida hasta la actualidad.

El impacto del entorno urbano en el prestigio del museo ha contribuido a que proponer que se traslade toda la colección a otro espacio que brinde más seguridad al visitante, transformando la actual estructura en un espacio en el que se realicen talleres para la población (L. Ramírez. Comunicación personal, 4 de Octubre de 2015).

Un factor determinante para esta época es la crisis económica que empezó a tener el país, debido a las políticas populistas del presidente Alan García en su primer gobierno (1985-1990) las cuales produjeron entre otros problemas los altos índices de inflación de la moneda peruana los cuales superan el 3000 por ciento anual. Esta crisis también produjo que gran parte de las empresas públicas de la época sufrieran millonarias pérdidas que desestabilizaron el Estado. De los 22 millones de habitantes del país, 12 eran pobres, y de estos, siete millones vivían en pobreza crítica (Semana, 1990).

Por esta época el apoyo del INC para publicar la revista y para el museo, fue en general muy poco. Los cambios de gobierno le eran indiferentes al museo ya que no cambiaba su situación. Su presupuesto cada vez más limitado, reducía el campo de acción del museo (R. Ávalos. Comunicación personal, 8 de Junio de 2016).

Con la desaparición de los precursores indigenistas en el mundo político y académico, como Arguedas y Valcárcel, el Perú empieza a pensarse como un país milenario, de historia muy antigua, más que de diversidad cultural contemporánea. Esto influye en la importancia otorgada al MNCP, dejándolo de lado frente a otros museos de colecciones arqueológicas especialmente desde la década de los años 80 y que continúe con un papel secundario durante los años 90 e incluso hasta los primeros años del 2000. Otro aspecto que contribuye a que el MNCP se aisle a partir de los años 80 es la ola de violencia terrorista que atacó al país y rompe la articulación con las provincias (S. Mujica. Comunicación personal, 11 de Julio de 2016).

Por esta época hay un énfasis desde la antropología debido a la profesión de la directora Rosalía Ávalos. La perspectiva antropológica de esta época conlleva a que las piezas sean vistas como la cultura material del pueblo lo cual nos remite al ser humano que está detrás de la



misma, es decir, no hay una visión esteticista como en la época de Sabogal y su grupo. (F. Villegas, Conversación personal, 13 de junio de 2016)

Cabe destacar la Revista del Museo Nacional como el principal espacio de desarrollo del MNCP durante este periodo, con lo cual no solo se establece un reconocimiento de la población académica del país, sino también a nivel internacional. Es importante destacar las transformaciones que se empezaron a dar en el contexto y que tuvieron una fuerte influencia en el lugar periférico que empezó a ocupar el MNCP en el sector cultural de la ciudad a partir de esta época.

#### **Cuarto periodo: La historia del arte y el renacer del IAP (1992-2003)**

Durante este periodo se transformó el énfasis antropológico y arqueológico del MNCP, para retomar en gran medida el proyecto del IAP a través de la llegada de una serie de profesionales de la Historia del Arte. El énfasis académico y erudito que había hasta el momento se dejó atrás y el museo se empieza a abrir a más público. Durante esta época habrá numerosas presiones del contexto que tendrán como consecuencia que continúe en un lugar relegado, periférico frente a otros museos del país y la ciudad (L. Ramírez. Comunicación personal, 4 de Octubre de 2015).

El 5 de abril de 1992 Fujimori realiza un mensaje a la Nación en el que anuncia el cierre temporal del Congreso de la República, la reorganización del Poder Judicial y la reestructuración de la Contraloría General de la República. Fujimori afirma que existe una descomposición institucional del Estado por el caos y la corrupción que impiden el avance a la reconstrucción nacional y el progreso (Fujimori, 1992). Esta medida termina temporalmente con el gobierno democrático en el Perú.

Mientras se transmitía por televisión este mensaje presidencial las fuerzas armadas se asentaron a las afueras de los edificios gubernamentales de los poderes legislativo y judicial, de los partidos de oposición y en las casas de personajes políticos como el presidente del Senado de la época, Felipe Osterling. Se detuvieron arbitrariamente dirigentes sociales, sindicales, políticos y periodistas independientes, lo cual no fue informado por los medios de comunicación de la época (El Comercio, 2011). Todo esto haría parte de lo que Fujimori llamó Gobierno de Emergencia y Reconstrucción Nacional.

A esto se añade el desinterés estatal por el desarrollo de las políticas culturales, lo cual repercutió en una situación difícil para el MNCP durante la década de los noventa. La cultura

fue invisible o escasamente apareció en la agenda de este presidente. A partir de Fujimori la política cultural estuvo ceñida al modelo económico (L, Ramírez. Comunicación personal, 4 de Octubre de 2015).

Sin embargo, durante este gobierno se dio un importante paso para el desarrollo de los museos en el Perú: en 1992 se crea el Sistema Nacional de Museos del Estado mediante el Decreto Ley N° 2579 con el fin de unificar normativa y técnicamente los museos. Con estas entidades públicas se buscaba que los museos aplicaran técnicas, métodos, normas y principios relacionados con la exhibición, defensa, investigación y conservación del patrimonio cultural de la nación (Ministerio de Cultura, 2012).

Rosalía Avalos se pensiona en 1992 al cumplir sus 70 años, completando 43 años al servicio del Estado. Por tiempo de servicio al Estado podía pensionarse, sin embargo por su compromiso con la publicación de la revista no lo hace hasta que la ley la obliga (R. Ávalos. Comunicación personal, 8 de Junio de 2016). Inmediatamente después de la salida de Rosalía Ávalos se cierra el museo por unos meses, principalmente por la crisis económica que sufría el país y que traía consecuencias directas al museo.

En el año 1993 hay un recorte de la colección, principalmente de las piezas de datación prehispánica debido a que durante el primer gobierno de Alan García (1985-1990) se ideó el Museo de la Nación; para ello se solicitaron donaciones de colecciones del resto de museos nacionales. Por ello el MNCP trasladó sus piezas arqueológicas, dejando únicamente la colección de arte popular (L, Ramírez. Comunicación personal, 4 de Octubre de 2015). La transformación en la naturaleza de la colección trae como consecuencia una transformación en la naturaleza misma del museo (F. Martínez, Conversación personal, 11 de junio de 2016).

Es importante destacar que hasta los años 90 aún no había lugares para estudiar museología en el Perú. Los profesionales encargados de estas áreas estudiaban cursos en el exterior para poder ejercer. En 1993 se inaugura el Instituto Superior de Conservación y Restauración Yachaywasi (L, Ramírez. Comunicación personal, 4 de Octubre de 2015), el que contribuirá a que la formación de profesionales en las áreas de conservación y restauración, tan importantes en los museos, pudieran realizar sus estudios en el país, ya que hasta ese momento tenían que viajar al exterior para poder adquirir conocimientos en estas áreas.

En 1993 llega a la Dirección del MNCP Sara Acevedo, quien tuvo una formación de Arte en la Universidad Católica y luego ingresa a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos a la carrera de Historia del Arte. Ella realiza cursos de museología en España, Guatemala,

México y Colombia. Sus primeros acercamientos al MNCP fueron como estudiante en San Marcos, cuando Francisco Stastny -quien era profesor de arte tradicional- incentivaba a que sus estudiantes visitaran el MNCP. Después de obtener su título, Stastny la invita a trabajar en el Museo de Arte de San Marcos. Posteriormente llega como investigadora al MNCP, siendo directora Rosalía (S. Acevedo. Comunicación personal, 22 de Julio).

Cuando Acevedo recibe la dirección del MNCP se encuentra con numerosas limitaciones presupuestales, que el museo por diversas razones se había aislado y que sus instalaciones estaban un poco deterioradas. Realizó algunas reparaciones pero otras no fueron resueltas por falta de presupuesto. Una de estas obras fue remodelar el área de los depósitos de la colección (S. Acevedo. Comunicación personal, 22 de Julio de 2016). Esto hizo que el MNCP cerrara de mediados de 1993 a mediados de 1994 (L. Ramírez. Comunicación personal, 27 de Julio de 2016).

El principal objetivo de la gestión de Sara Acevedo fue visibilizar todo aquello que estaba al alcance del MNCP, su colección, los artistas populares que estaban vinculados a la instituciones, las tradiciones de la Lima criolla, la Lima de provincia, sobre todo la cultura que se estaba perdiendo, no solo a nivel de arte popular sino de patrimonio inmaterial en general. El que Acevedo escogiera lo que estaba más al alcance del museo -manifestaciones culturales de Lima ciudad o provincia y no del resto del país- estaba relacionado con que el Perú acababa de pasar por una época de violencia que había aislado la ciudad y el vínculo con provincia más allá de la capital era difícil de establecer (S. Acevedo. Comunicación personal, 22 de Julio).

Durante la dirección de Sara Acevedo tuvieron como aliados a los estudiantes y docentes de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), especialmente de la Escuela de Historia del Arte, y también los artistas populares e instituciones involucradas con el arte popular. Sara Acevedo fue docente de arte popular en San Marcos. Muchos de sus estudiantes llegan al museo con investigaciones como parte de sus clases de arte popular. Estas investigaciones pretendían dar continuidad a la tradición de Sabogal y su grupo, estaban enfocadas a abordar temáticas que ellos no habían tocado durante el devenir del IAP. Estas investigaciones las realizaban trabajando de la mano con los artistas populares. Parte de las investigaciones eran acerca de la colección y servían para construir nuevas exposiciones temporales. Estos estudiantes también trabajaban como practicantes en el museo en diferentes áreas, la biblioteca, conservación, entre otros.

La perspectiva antropológica que se tuvo con Rosalía ya no era el centro de la gestión: con Sara Acevedo se retomó el proyecto del IAP de apreciar las piezas por su valor artístico. Esto estuvo relacionado con su formación en arte e historia del arte. Sara Acevedo reconoció la importancia de la perspectiva antropológica para el manejo de una colección de arte popular; ella retoma en gran medida el énfasis en el arte popular, los principios con las que se había fundado el museo, las ideas que había desarrollado Sabogal y su grupo en el IAP. Sin embargo no se limita a la perspectiva esteticista que le daba preponderancia al objeto sino que otorgaba un papel importante al artista popular dándole más visibilidad, lo cual se evidencia, entre otras cosas en que a partir de su dirección se empezó a estrechar los lazos entre los artistas populares y el MNCP.

Un importante espacio en el que se consolidó este acercamiento a los artistas populares fue el Festival de T`anta Wawas. Sara Acevedo se interesa en las T`anta Wawas porque era una tradición gastronómica presente en muchas zonas del Perú, y que además para esta época estaba perdiendo fuerza en algunos lugares, especialmente en Lima (S. Acevedo. Comunicación personal, 22 de Julio). Las T`anta Wawas son una variedad de panes en su mayoría con forma de bebés (Wawas es bebés en quechua), o en otras formas como animales, adultos, entre otros. Estos panes se preparan y consumen principalmente el 1 y 2 de noviembre, Día de todos los Santos y Día de los Difuntos y otras festividades patronales.



Figura 5. Festival T`anta Wawas en el año 2014

Se pueden apreciar artistas populares de diferentes regiones del país exhibiendo sus Tanta Wawas.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> (Trome, 2014)

El objetivo inicial del concurso fue “difundir, rescatar, reconocer y promocionar las manifestaciones tradicionales y el arte popular, además de incentivar la producción de las wawas o panes en forma de figuras humanas y de animales.” (MNCP, 1999). Desde el año 1996 cada primero de noviembre se realiza el Concurso Nacional de T`anta Wawas, donde participan panaderos de todo el país exhibiendo y vendiendo estos panes. Cada año se escoge la mejor T`anta Wawas, de acuerdo a su autenticidad, presentación y originalidad en el manejo de técnicas, materiales y formas tradicionales. Dentro del jurado hay generalmente artistas populares y funcionarios del museo y el Ministerio de Cultura. A los artistas populares que elaboren las mejores T`anta Wawas se les otorga un incentivo monetario.

Actualmente este festival cuenta con el respaldo Ministerio de Cultura, la Municipalidad de Lima y la Asociación Peruana de Empresarios de la Panadería. En el año 2015 se realizó el XIX del Concurso Nacional de T`anta Wawas en la Plaza San Martín en el Cercado de Lima, con la participación de panaderos artesanales de 14 regiones del país como Lima, Ayacucho, Huancavelica, Cusco y Lambayeque. (Ministerio de Cultura, 2015)

Otra labor que contribuyó a acercar el MNCP a los artistas populares bajo la dirección de Sara Acevedo fueron los *Talleres de arte y Folklore* que empezó a ofrecer al público. Estos talleres eran dictados por los mismos artistas populares conocedores, con lo cual el MNCP empezó a relacionarse más estrechamente con los mismos. Los talleres más reconocidos durante esta época son el de Marinera Norteña, dictado por Adela Ahón, importante maestra de esta danza; el taller de Guitarra Andina y Charango, dictado por el reconocido charanguista ayacuchano Jaime Guardia (hijo). Los talleres eran acerca del arte popular peruano que hasta el día de hoy caracterizan al museo promoviendo la continuidad y difusión de estos conocimientos y mejorando la calidad de vida de los artistas populares (S. Acevedo. Comunicación personal, 22 de Julio). Otros de los talleres desarrollados durante esta época fueron de Dibujo y Pintura, Grabado, Cerámica, Festejo, Saya y Tuntuna. Además se realizaban cursos-talleres más cortos en los que se enseñaba la elaboración de piezas específicas de arte popular como el curso-taller de Mates Burilados realizado en 1999 por el Maestro de la Artesanía Peruana Sixto Seguil o el curso-taller de cerámica dictado por el ceramista de Chulucanas José Luis Yamunaqué (MNCP, 1999).

Luis Ramírez León, historiador del arte, empieza a trabajar en el Museo en 1996 como técnico en catalogación de la biblioteca. Durante los 20 años que ha desempeñado en el museo también se ha encargado de la elaboración de folletos y catálogos de exposiciones y participó

en la edición de los dos números publicados de la Revista del Museo Nacional. Ha participado en investigación y edición de otras publicaciones del Ministerio de Cultura y el MNCP dentro de las que se destacan las Obras Maestras. Paulatinamente ha ido asumiendo la labor de investigación de arte peruano, de la colección del museo y también de los archivos relacionados con la biblioteca (L, Ramírez. Comunicación personal, 4 de Octubre de 2015).

Un importante aporte de Ramírez durante la dirección de Acevedo fue la elaboración del *Boletín* del museo, que se publicaba trimestralmente y cuyo objetivo era “(...) informar sobre las principales actividades realizadas por el Museo y difundir sus fines en pro de la investigación, valoración y protección de las artes populares y de otras manifestaciones.” (MNCP, 1999). En el boletín no solo se divulgaba información acerca de las actividades, eventos y servicios del MNCP sino que también se abordaban noticias culturales relevantes relacionadas con el arte popular o los museos. También se publicaban las adquisiciones bibliográficas de la biblioteca. Es importante resaltar el aporte intelectual de esta publicación ya que describían completamente las exposiciones temporales y una síntesis de las conferencias, realizadas en el MNCP. Otro aporte importante de este boletín es que a través de la sección *Testimonios de artistas populares*, les daba voz a los artistas populares, para que narraran sus experiencias alrededor de alguna manifestación cultural de arte popular, acerca de la técnica, los conocimientos y prácticas que estaban detrás de las piezas. Estos boletines venían con imágenes de las piezas de la colección las cuales eran presentadas con el nombre del artista popular que lo realizaba. Este boletín fue publicado desde el año 1998 hasta que comienza la siguiente dirección en el MNCP en 2003 (L, Ramírez. Comunicación personal, 27 de Julio de 2016) (MNCP, 1999).

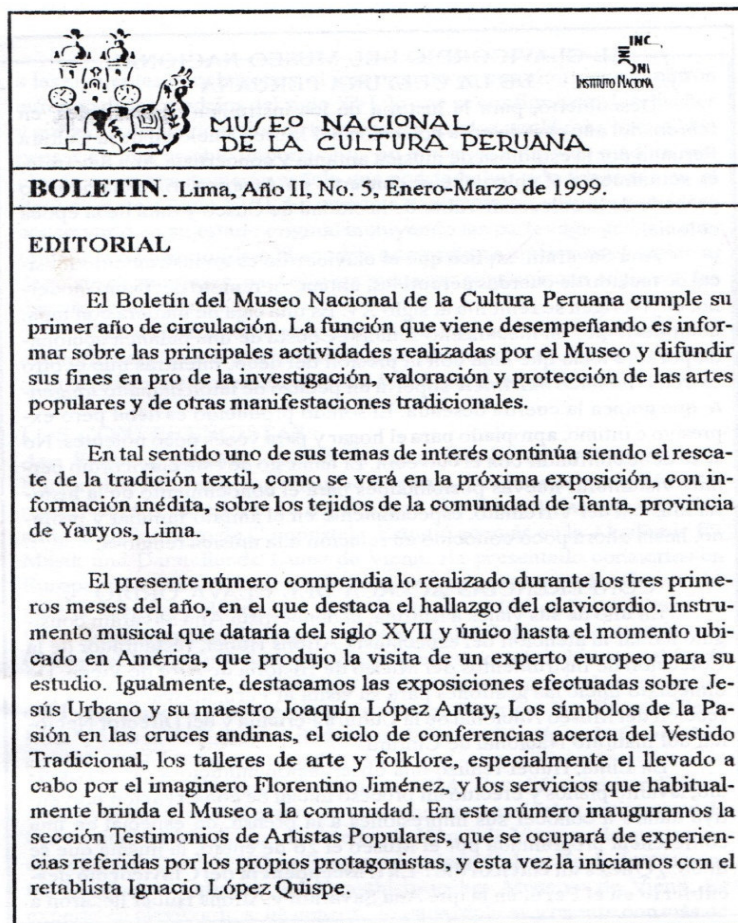


Figura 6. Boletín del MNCP editado entre 1998 y 2003 <sup>6</sup>

Por esta época también se empiezan a realizar folletos para la promoción del MNCP. Estos explicaban la importancia y razón de ser del museo, tal como se presenta en un documento publicado en 1997: “es la institución dedicada a la conservación, protección, estudio y promoción de las artes populares y las manifestaciones tradicionales del Perú.” (MNCP, 1997). Explicaban su colección, salas, ubicación, servicios, horarios y fotos de algunas de piezas representativas del MNCP. Este documento era presentado en español e inglés. Esto evidencia que por esta época había una conciencia de la importancia de la divulgación y promoción en esta institución y además que había un público turista extranjero al que se debían dirigir con un lenguaje específico.

<sup>6</sup> (MNCP, 1999 a)



<sup>7</sup> (MNCP, s/f a)



Dentro de estos esfuerzos por divulgar el museo, se destaca el uso de un logo del MNCP en las publicaciones realizadas, como un intento de definir una imagen institucional. Este logo estaba compuesto por un *torito de Pucará* y la fachada de una iglesia ayacuchana, lo cual evidencia la continuidad con el proyecto del IAP, ya que el toro fue una de los más importantes referentes que utilizó Sabogal para explicar la cultura mestiza. Por otro lado, la iglesia ayacuchana refleja la importancia de la cultura de la sierra en la conformación del museo.

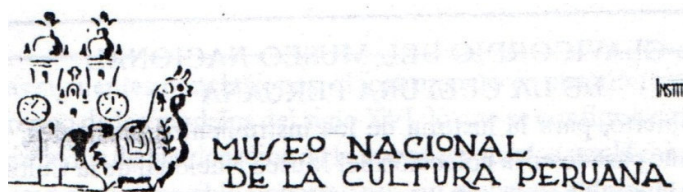


Figura 8. Logo usado por el MNCP hasta 2003 <sup>8</sup>

Durante la dirección de Acevedo se realizó una nueva museografía, la cual se mantiene hasta hoy. Las salas establecidas fueron: Sala de Antecedentes, Sala de Regiones, Sala de Funciones y Sala de Artes y culturas Amazónicas (a esta última hasta este momento no se le había dado preponderancia en la exhibición) (S. Acevedo. Comunicación personal, 22 de Julio). La *Sala de Antecedentes* narra la trayectoria histórica de las tradiciones artísticas populares del Perú a través de la exhibición de piezas que datan de la época prehispánica hasta mediados del presente siglo. El grueso de las piezas exhibidas fueron elaboradas a partir del Siglo XVIII con el inicio de la época republicana y su procedencia se refiere a diferentes lugares del país (Cusco, Ayacucho, Piura, Sierra Sur, Ancash, Huanta, Junín, etc.). Incluye piezas prehispánicas, de la época colonial y republicana.

La *Sala de Regiones* tiene una clasificación de las piezas según su procedencia. Cada vitrina exhibe lo más representativo del arte popular de regiones como Puno, Ayacucho, Junín, Cusco, Amazonas, etc. Dentro de las piezas exhibidas se destacan figurinas que representan personajes, oficios o escenas cotidianas de las diferentes regiones, recipientes cerámicos. La *Sala de las Funciones* clasifica sus piezas según el uso dado sin tener en cuenta su datación o procedencia. Algunas de las funciones por las que son clasificadas las piezas son: utilitarias, lúdica, religiosa, etc. Cuenta con piezas de todo el país. Algunos de los objetos que destacan en esta sala son: retablos ayacuchanos, nacimientos, figurinas que representan escenas y lugares cotidianos, y actividades y personajes de festividades, máscaras, juguetes, entre otras.

---

<sup>8</sup> (MNCP, 1999b)

La *Sala de las Artes y Culturas amazónicas* es una exhibición enfocada a visibilizar la diversidad de comunidades que ocupan la selva peruana y sus saberes, conocimientos y tradiciones reflejados en los objetos que producen. Las piezas fueron elaboradas por las comunidades indígenas Huambisa, Asháninca, Piro, Uitoto, Machiguenga; Shipibo, entre otras. Esta sala muestra de manera más inclusiva estas regiones del país tan importantes y a veces tan invisibilizadas desde distintos ámbitos.

Durante la dirección de Acevedo se destinó un espacio para exhibir *La Pieza del mes*, una obra de arte popular representativa de las diferentes tradiciones a lo largo del país. Por esta época la colección crece muy poco, enriquecida por algunas donaciones que recibió el MNCP. Por el limitado presupuesto el museo no tenía poder adquisitivo para enriquecer la colección (S. Acevedo. Comunicación personal, 22 de Julio). La Dirección enfatizó en la conservación de la colección e investigación, especialmente en las tradiciones del mundo textil.

Durante este periodo la Revista del Museo Nacional fue adjudicada al Museo de Arqueología, después se devuelve al MNCP, cuando se retoma la publicación que había sido suspendida desde el año 1987 (S. Acevedo. Comunicación personal, 22 de Julio). En 1999 se anuncia en el Boletín del MNCP: “La Revista del Museo Nacional, órgano del Museo Nacional de la Cultura Peruana, que dejó de publicarse en 1987, volverá a editarse en virtud de la Resolución Directoral Nacional No. 309-INC.” (MNCP, 1999b). Esta Iniciativa fue impulsada por el Director del INC de la época Luis Repetto y posteriormente fue acogida por el director sucesor del INC Luis E. Tord, quien trabajó en conjunto con Acevedo, el Comité Consultor y el Comité Editor (González, 2001). Dentro de su comité consultor participaron Pablo Macera, Francisco Stastny y Luis Guillermo Lumbreras.

La periodicidad de publicación de la Revista del Museo Nacional a partir de los años 90 ha sido irregular: las últimas publicaciones se hicieron a principios de la década del 2000, nuevamente se volvió a publicar en el 2010. La poca continuidad de la revista se debe principalmente a la falta de presupuesto (L. Ramírez. Comunicación personal, 4 de Octubre de 2015).

La razón de esta inconstancia la describen en las palabras preliminares de la publicación: “La larga crisis por la que atraviesa nuestro país, acentuada en esta última década por el manejo del poder, no exceptuó al campo académico, reduciendo no solo los proyectos de investigación y el apoyo a la protección del patrimonio cultural, sino también limitando las publicaciones de

las instituciones culturales del Estado. No es mera coincidencia, entonces, que la Revista del Museo dejara de publicarse durante los últimos trece años.”(González, 2001).

Esto se concentraría tres años después cuando se publica el número 49 de la Revista del Museo Nacional en el 2001. Esta publicación evidencia la gran cantidad de profesionales de historia de arte, personal con el que contaba el museo ya que la temática y el enfoque que se le da es desde esta disciplina al arte popular. En este momento se reconoce la importancia de la revista: “es considerada una institución en la vida cultural del país, es memoria y es conocimiento, es el testimonio escrito del desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.” (González, 2001). Tanto Acevedo como Ramírez hicieron parte del Comité editor del número. La publicación se realizó con el apoyo del Banco de Crédito del Perú y la Fundación Telefónica del Perú.

Otro aporte interesante en la gestión de Sara Acevedo fue que el museo se volvió hacia su entorno: empezó a establecer una relación con los vecinos que habitaban en las cercanías del MNCP, quienes incluso empezaron a cuidar y sembrar árboles en los alrededores del edificio. Durante los años 90 el entorno urbano del MNCP y la ciudad en general era caótica, era la época de Fujimori, hubo despidos masivos, lo cual provocó una serie de consecuencias a nivel económico y social en la ciudad. Se vivían tiempos de informalidad, violencia, delincuencia e inseguridad. Se puso una reja para evitar que la fachada del MNCP se llenara de vendedores ambulantes. Una de las evidencias del ambiente de inseguridad que había en el entorno del museo es que Acevedo a principios de los años 90 consigue que la empresa de luz donara algunos reflectores para iluminar la fachada, los cuales fueron hurtados al otro día (S. Acevedo. Comunicación personal, 22 de Julio).

Por esta época se consolidó un público universitario que frecuentaba los ciclos de conferencias que se realizaban todos los sábados y que trataban temas relacionados con el arte popular (E. Miranda, Comunicación Personal, 3 de Octubre de 2015). Este público universitario, académico, de investigadores, era atraído por la biblioteca. Además también estaba el público de coleccionistas, intelectuales y estudiosos interesados en el arte popular (S. Acevedo. Comunicación personal, 22 de Julio).

Los ciclos de conferencias tomaron mucha fuerza porque acudían expositores de diferentes áreas para intercambiar conocimientos, profesores, directores de museos, artistas, músicos, entre otros. Estas conferencias avivaron el papel educativo del MNCP en la sociedad de la época. Uno de estos ciclos de conferencias estuvo enfocado a los clubes cerrados dedicados a

la música criolla que eran espacios culturales de la ciudad. También hubo un ciclo relacionado con el arte popular y la educación, el cual estuvo enfocado a docentes y público en general (S. Acevedo, Conversación personal, 22 de julio de 2016).

Una de las exposiciones realizadas durante la gestión de Acevedo fue *El artista Popular y su obra*, en el que se mostraba las piezas elaboradas por un artista popular y sus obras. Estas exposiciones se acompañaban por conferencias en las que el artesano explicaba el conocimiento y trayectoria del que eran portadores, lo cual evidencia el vínculo que creó Acevedo con los artistas populares y la importancia que le dio a su testimonio. Otro de los ciclos presentados durante este periodo fue el de Lima en sus artes y tradiciones, con lo cual se pretendía visibilizar esa parte del departamento de Lima que era invisible en comparación con la ciudad, la Lima de provincia, de sierra (S. Acevedo, Conversación personal, 22 de julio de 2016). En los años 90 empieza a haber una preponderancia de público escolar que se mantiene hasta hoy. (F. Villegas, Conversación personal, 13 de junio de 2016).

#### **Quinto periodo: El arte popular como patrimonio cultural inmaterial (2003-2014)**

En el año 2002 se realizan algunos cambios al interior del INC dentro de los que se destaca la creación de la Dirección de Registro y Estudio de la Cultura en el Perú Contemporáneo (actualmente llamada Dirección de Patrimonio Inmaterial), la cual está conformada por la Subdirección de Registro Etnográfico, el Museo Nacional de la Cultura Peruana, la Casa Museo Mariátegui, el Fondo Bibliográfico de la Cultura Peruana (Alfaro, 2005, p. 7). A partir de aquí quién está a cargo de esta Dirección está encargado del MNCP. Su primera directora fue Gladys Roquez.

Esta organización que se da hasta 2014, trae consecuencias negativas y positivas para el MNCP. El que la Directora del MNCP compartiera la responsabilidad de gestionar tres instituciones culturales más y una dirección ministerial que se estaba creando conlleva a que la directora no pudiera estar el suficiente tiempo presente en el museo. Por ello durante los primeros años de esta nueva organización institucional el MNCP entra en un periodo difícil. Por otro lado, cuando se estabiliza la Dirección esta nueva organización permite que el MNCP se encuentre más vinculado al Ministerio de Cultura y aproveche este vínculo con la Dirección de Patrimonio Inmaterial para trabajar conjuntamente en exposiciones, actividades, investigaciones y publicaciones.

Gladys Roquez empieza su dirección en el 2003, continúa retomando las ideas en las que se había fundado el museo y propiciando la investigación de las colecciones del museo. Durante

su gestión se desempolvan las acuarelas de Sabogal y su grupo, y comienzan a ser investigadas y expuestas. Las acuarelas durante los años 80-90 no habían sido investigadas ni expuestas y el proyecto del IAP fue silenciado (F. Villegas, Conversación personal, 13 de junio de 2016). Se plantea un nuevo logo del museo, lo cual denota que se estaba pensando en una imagen institucional por la cual ser reconocido. Este nuevo logo alude a su fachada de piedra y usa las letras de las carátula de la Revista del Museo Nacional desde sus inicios, la cual fue diseñada por Sabogal.



Figura 9. Logo del MNCP usado a partir de la Dirección de Gladys Roquez.<sup>9</sup>

Algunos de los estudiantes practicantes con los que contaba el MNCP dejaron de trabajar y en lugar de ellos se contrataron con remuneración algunos estudiantes. Entre estos estudiantes llegó Fernando Villegas, historiador del arte, incorporado al museo como investigador en el 2005, quien es el curador de la exposición *Visión del país: el mestizaje en el arte*, la cual exhibía acuarelas inéditas de Sabogal y los miembros del IAP. Esta exposición tuvo presencia mediática lo cual le da visibilidad al MNCP (La República, 2005). Por esta época se deja de editar el Boletín del MNCP (L. Ramírez. Comunicación personal, 27 de Julio de 2016). Otra de las estudiantes que se incorporan al museo es Estela Miranda, quien llegó como practicante cuando aún era estudiante de Historia de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y posteriormente trabajará como conservadora de la institución desde el año 2005. Durante estos años ha aportado en la conservación e investigación de la colección y en la curaduría de exposiciones y actualmente está encargada de la Dirección del MNCP.

En el 2003 se promulga la *Convención para la Salvaguardia de la Patrimonio Cultural Inmaterial* de la UNESCO, lo cual contribuye a la visibilizarían del patrimonio inmaterial en el país, y con este a los museos que poseían colecciones afines como era el MNCP. Esta convención no solo aportará definiciones y conceptos, sino también parámetros para gestionar

---

<sup>9</sup> (MNCP, 2001)

dicho patrimonio y la importancia de realizarlo de manera participativa, especialmente con las comunidades portadoras.

La Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación fue promulgada en el 2004; en ella que se establecen definiciones y parámetros de gestión tanto para el patrimonio cultural material como para el patrimonio cultural inmaterial. Esto evidencia que la política cultural del país se estaba estableciendo en los términos generales del patrimonio y que también estaba teniendo en cuenta el patrimonio inmaterial y su importancia en la diversidad cultural del país. Esto es un avance hacia disminuir esa preponderancia arqueológica en la política cultural del país, y con esta, darle un valor a los museos que contaban con otro tipo de colecciones, como era el MNCP.

Soledad Mujica llega al MNCP en el 2006, momento en el que ya contaba con una amplia trayectoria y experiencia en el campo de la comunicación del patrimonio cultural inmaterial. Su vínculo con el MNCP inicia al asumir la Dirección de Registro y Estudio de la Cultura en el Perú Contemporáneo, actual Dirección del Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura, en ese entonces INC, a través de la Resolución Directoral Nacional N° 1471/INC del 12 de septiembre de 2006. Llega a esta dependencia para incentivar la comunicación del patrimonio cultural inmaterial, ya que hasta el momento se había realizado registro e investigaciones de manifestaciones culturales pero no habían sido divulgadas. Para este momento esta Dirección estaba vinculada al MNCP (S. Mujica, Conversación personal, 11 de julio de 2016).

Al llegar Mujica encuentra que la infraestructura e instalaciones del MNCP estaban en un estado de deterioro preocupante, especialmente los depósitos de la reserva donde estaba la colección del MNCP, ya que no cumplían las condiciones suficientes para proteger las piezas. Además se percata de que el personal había asumido una posición pasiva frente al deterioro de la institución y del poco presupuesto que se les otorgaba. Parecía que el personal se había cansado de pedir al gobierno central valorara al MNCP y por tanto, se había resignado a contar con poco presupuesto y a convivir con un museo deteriorado. Por esto, la prioridad de Soledad al iniciar su gestión fue realizar ajustes al edificio y recordarle al personal el valor del MNCP, la importancia de su protección y el papel que ellos tenían en el mismo. Una de las primeras cosas que hizo Soledad para superar el pesimismo en el que estaba sumergido el MNCP fue aumentar el sueldo del personal que era bajo para el momento y motivarlo para que se sintiera más revitalizado y más comprometido con el museo (S. Mujica, Conversación personal, 11 de julio de 2016).

Mujica decide crear varios cargos más para el museo, orientados a la gestión educativa y promoción del museo para que se encargara de la creación de nuevos talleres. Se diversificaron los talleres ofrecidos por el museo, que para el momento estaban limitados al charango y la marinera. A partir de la gestión de Mujica se empiezan a ofrecer talleres infantiles y en otras áreas del arte popular, dictados por los mismos artistas populares. Hacia el año 2006 el número de visitantes al mes era de 250. (S. Mujica, Conversación personal, 11 de julio de 2016). La gestión del museo empieza a tener un énfasis en la difusión y promoción del MNCP, lo cual repercute en el aumento de visitantes. Esto estuvo relacionado con la promoción que se le dio en diarios, en internet, notas sueltas en alguna página web relacionada con cultura (E, Miranda, Comunicación Personal, 3 de Octubre de 2015).

Se contrató una bibliotecaria profesional para la catalogación adecuada de la biblioteca y para proteger mejor la colección de libros del museo y se contrata una guía profesional (S. Mujica, Conversación personal, 11 de julio de 2016). Se reconoce lo que implica tener a profesionales específicos encargados de áreas tan vitales del museo con la biblioteca y la visita guiada de la exposición, ya que estas labores en muchos casos tenían que ser realizadas por profesionales no expertos en dichas tareas y que además tenían otras responsabilidades.

Otro de los importantes aportes de Mujica durante su dirección fue restaurar las salas de conservación del museo. La parte posterior del museo se reforma hacia 2011, se reemplaza el área de la reserva por una más moderna y en mejores condiciones para la conservación de las piezas. También se abre un espacio para que el personal de conservación trabaje de manera cómoda y segura, y se destinaron unos espacios para realizar los talleres. Además, Mujica aportó implementos básicos para la conservación preventiva de las piezas (deshumedecedores, etc.) (S. Mujica, Conversación personal, 11 de julio de 2016). Por esta época se cierra durante un año la biblioteca del MNCP (L, Ramírez. Comunicación personal, 27 de Julio de 2016).

A partir del segundo gobierno de Alan García Pérez, a través de la Ley N° 29565 de 2010 se reemplaza el INC por el Ministerio de Cultura, dándole un peso político más importante a la cultura, pero manteniendo en gran medida las funciones de la anterior institución (L, Ramírez. Comunicación personal, 4 de Octubre de 2015), siendo “un organismo del Poder Ejecutivo responsable de todos los aspectos culturales del país y ejerce competencia exclusiva y excluyente, respecto a otros niveles de gestión en todo el territorio nacional.” (Ministerio de Cultura, s/f c).

Otra problemática identificada por Mujica es que el MNCP desde que se desprende de su colección arqueológica -la cual era muy importante en la definición de su identidad, le cuesta dificultad volver a encontrarla y consolidar una nueva identidad de ser el Museo Nacional de arte popular peruano más importante del país (S. Mujica, Conversación personal, 11 de julio de 2016).

Soledad identificó el entorno como un problema que impedía a la población acercarse a la institución; por ello su gestión buscó sacar el museo de sus instalaciones realizando exposiciones itinerantes en lugares públicos como Petroperú, el Museo de la Nación, etc. (S. Mujica, Conversación personal, 11 de julio de 2016), lo cual se continúa realizando hasta la actualidad.

Para acercar el MNCP aún más a los artistas populares en el 2007 se empieza a celebrar el 19 de marzo el Día del Artesano para reconocer el aporte cultural de artistas populares representativos del país. Se ha venido celebrando anualmente y se ha reconocido la labor de más de 50 artistas populares. También es importante tener en cuenta que desde el 2007 se ha contribuido al reconocimiento de 14 disciplinas artesanales como patrimonio cultural inmaterial nacional por parte del gobierno (S. Mujica, Conversación personal, 11 de julio de 2016).

En 2007 se empieza a realizar el Ruraq Maki, el cual, más allá de ser una feria artesanal, buscó mostrar una forma de salvaguardar y gestionar desde la política de Estado el arte popular. El Ruraq Maki ha revitalizado y ha vuelto a posicionar al MNCP como el espacio privilegiado para definir las políticas relacionadas con el arte popular, siendo un programa de promoción, investigación y difusión del arte popular tradicional y sus creadores (S. Mujica, Conversación personal, 11 de julio de 2016).

La colección no había crecido sustancialmente desde la época de Sabogal por el reducido presupuesto disponible. Lo poco que había crecido la colección en los últimos años había sido por algunas donaciones que recibió el museo, como en el caso de una pequeña colección de 70 a 80 objetos de la Amazonia que donó el Instituto Lingüístico de Verano. (L, Ramírez. Comunicación personal, 4 de Octubre de 2015). Actualmente el Ruraq Maki ha vuelto a alimentar la colección ya que los artistas populares que participan en este espacio donan una obra al museo (L, Ramírez. Comunicación personal, 4 de Octubre de 2015). En sus inicios se obligaba a los artistas populares a donar una pieza, actualmente no; lo hacen voluntariamente (S. Mujica, Conversación personal, 11 de julio de 2016).



En sus inicios el personal del MNCP tuvo que viajar a diferentes lugares donde estaban los artistas populares. En un principio los artistas no querían participar porque no consideraban adecuado que sus obras estuvieran en las ferias en las que venden artesanías de producción masiva que no se compara con su trabajo. Al enterarse que era en el Ministerio de Cultura el que organizaba y que estaría presente piezas reales de arte popular, no simples artesanías, se fueron animando. En 2007 en el primer Ruraq Maki estuvieron vinculados 47 colectivos de artistas populares, mientras que para 2016 participaron 110 colectivos. Actualmente se ha popularizado y hay más demanda de la que pueda satisfacer el festival (S. Mujica, Conversación personal, 11 de julio de 2016).

El MNCP se había quedado en el pasado, había olvidado estar en contacto con los artistas populares, se había encerrado en la colección. El Ruraq Maki renueva el vínculo del museo con los artistas tradicionales contemporáneos, ya que ellos lo han empezado a identificar como un aliado estratégico. Ruraq Maki no está centrado en todos los artistas populares, sino en aquellos artistas populares más alejados del mercado y que por esta y otras razones, su labor está en peligro de desaparecer (S. Mujica, Conversación personal, 11 de julio de 2016).

Con el Ruraq Maki se empezó a ver el arte popular como una vertiente artística tradicional milenaria y empieza a ser consciente de que también es una fuente de ingresos para una población rural artesana que complementan su economía basada en la agricultura y la ganadería con el quehacer artesanal. Es decir, el arte popular tiene un papel dinamizador en la economía de las poblaciones rurales y especialmente para mujeres que basan su sustento y el de sus familias en la labor artesanal tradicional que heredaron de sus madres (tejer, bordar, trabajar el barro, etc.). Por otro lado, el arte popular hace parte del capital cultural del país, ya que es reconocido a nivel internacional como uno de los mejores de Latinoamérica, por tanto contribuye al posicionamiento de la marca país, teniendo un lugar relevante en su mercado cultural.

Lo que busca Ruraq Maki es abrir nuevas rutas de comercialización pero sin que esto implique una subordinación al mercado; más bien la valoración del mercado de lo que tú produces. Lo que suele decirse es que el artista popular tiene que cambiar lo que hace para que el mercado lo acepte y en realidad hay que mostrarle al mercado el valor de lo que el artista popular hace (S. Mujica, Conversación personal, 11 de julio de 2016).



Figura 10. Ruraq Maki. Hecho a Mano.  
Exposición venta de arte tradicional peruano *Ruraq Maki Hecho a Mano* [Fotografía] <sup>10</sup>

El MNCP y la Dirección de Patrimonio Inmaterial han empezado a publicar *Ruraq Maki Repertorios*, los cuales describen alguna expresión cultural importante del Perú. Hasta el momento se han publicado dos números de esta publicación, el primero describió la tradición textil de la Isla de Taquile y el segundo estuvo enfocado en la cerámica del Pueblo Awajún del Amazonas (S. Mujica, Conversación personal, 11 de julio de 2016). Otra de las labores importantes de *Ruraq Maki* que contribuyen a la divulgación del patrimonio cultural inmaterial son algunos documentos audiovisuales que registran los portadores, conocimientos y técnicas que sustenta algunas de las manifestaciones de arte popular del Perú, entre los que se destacan las Tejedores de Tupicocha, los Cereros de Huancas, el Arte en Nogal, Platería, cerámica Huarguish, etc. (Dirección de Patrimonio Inmaterial, 2015)

En la dirección de Mujica el MNCP empezó a realizar exposiciones temporales tituladas *Tierra de tradiciones*, que recogía la práctica artesanal de algún poblado o región y *Tradiciones familiares* en el arte popular, que exhibe la producción de una pieza de arte popular realizadas tradicionalmente por familias. Las exposiciones empiezan a ser acompañadas de catálogos

---

<sup>10</sup> (MNCP, 2016)

donde se explican las principales características de la tradición de arte popular que se exhibe (S. Mujica, Conversación personal, 11 de julio de 2016).

Otra importante publicación fue la *Del Amarú al Toro* (2009), la cual retoma el torito de Pucará, ya trabajado por Sabogal. Esta publicación explica qué son los toritos de Pucará como objetos rituales asociados a unas festividades específicas, a través de los testimonios de los artistas populares portadores y la descripción de las técnicas que usan para su elaboración. Esta publicación fue realizada por Estela Miranda y Fedora Martínez, quienes viajan a Pupuja a realizar la investigación. Luis Ramírez, investigador del MNCP, también aporta a la investigación.

De la serie *Obras Maestras*, publicada por el Ministerio de Cultura, dos han sido dedicadas a la colección del MNCP. La primera fue *Obras Maestras en las Colecciones del Museo de la Cultura Peruana* (2009). La segunda fue *Obras Maestras. Las colecciones de muñecas del Museo Nacional de la Cultura Peruana* (2012). Esta última colección fue conformada en el año 1947 cuando el Ministerio de Educación convoca a que las diferentes regiones enviaran muñecas con los trajes típicos del país. Esta colección es exhibida en el Campo de Marte en 1949 y posteriormente fue resguardada hasta hoy por el MNCP. Por esta época, entre Roques y Mujica realizan la publicación del número 50 de la revista, cuya temática central tiene un énfasis antropológico y arqueológico con el que venía, abordando en este número temáticas más cercanas a la historia del arte y su forma de abordar el arte popular peruano.

Soledad Mujica renuncia al cargo el 9 de Noviembre de 2010 y se lo confiere al señor Juan Javier Rivera Andía, quien ocupa el cargo hasta el 3 de febrero de 2011, transfiriéndolo a José Antonio Llorens Amico. Este a su vez el 11 de marzo entrega las direcciones a Manuel Ruez, hasta el 8 de agosto de 2011 cuando entrega el cargo a Soledad Mujica. Esta inestabilidad institucional trae consecuencias negativas en la continuidad de los procesos de gestión que se venían adelantando en el MNCP.

### **Sexto periodo: Periodo Actual**

A partir de 2013 el MNCP dejó de estar a cargo de la Dirección Nacional de Patrimonio Cultural y volvió a tener una directora exclusiva. Como consecuencia el Museo continuó siendo parte de los proyectos adelantados con dicha Dirección pero con una articulación menos directa. Estos proyectos conjuntos se refieren a todo aquello que adelanta la Dirección relacionado con el arte popular (Ruraq Maki, publicaciones e investigaciones relacionadas, exposiciones itinerantes, entre otros). Además de esto, el MNCP tiene muchas otras actividades

internas como los talleres, conferencias, y algunas publicaciones que realiza independientemente.

La ruptura entre la Dirección de Patrimonio Cultural Inmaterial y el MNCP hizo que continúen trabajando de manera conjunta, sin embargo la visibilidad que tiene el museo en esta participación es parcial, es decir, en la elaboración publicidad, folletos, documentos audiovisuales, publicaciones, -por ejemplo sobre el Ruraq Maki- escasamente figura el nombre del MNCP. No se aprovecha el potencial de este tipo de eventos para visibilizar al MNCP y su labor.

Entre el 2013 y el 2015 se hicieron cambios constantes en la dirección del MNCP, lo cual impidió una continuidad en las gestiones perjudicando a la institución. En el 2013 se encarga la Dirección del MNCP a Sonia Guillen Oneeglio, quién para ese momento también estaba a cargo de la Dirección General de Museos. Esto afectó la buena gestión del museo porque dificultó a la Directora ofrecerle la atención que este requería.

Por otro lado, el hecho de que los museos nacionales pertenezcan a la Dirección General de Museos, conlleva a que las directivas del MNCP deban consultar para realizar gran parte de las acciones de gestión de sus instituciones; el presupuesto anual del museo debe ser aprobado a partir de un plan de trabajo presentado un año antes y los ingresos de entradas de visitantes, talleres, y demás, son reintegrados al Ministerio de Cultura. Esta es una política que se aplica no solo al MNCP sino en general a todos los museos nacionales. Esta política disminuye la independencia de dichas instituciones y afecta el interés de las directivas en generar más visitas, realizar más actividades o vender más publicaciones, servicios, etc.

El 28 de Abril de 2014 se nombró a Fedora Martínez como directora del MNCP (Ministerio de Cultura, 2014). Al contar con una directora de dedicación exclusiva el museo se beneficia notablemente porque esto facilita y fortalece su gestión. Durante su Dirección el museo buscó abrirse a su entorno, realizó en la entrada del museo talleres de arte popular con el objetivo de atraer al público que pasaba por allí y ofrecerle un espacio lúdico y educativo de manera gratuita o a precios casi simbólicos. Los objetivos de estos talleres eran acercar el museo al público aledaño o que transitaba por el entorno del museo y sobre todo al público infantil, estableciendo talleres en el que pudieran interactuar directamente con las piezas. Esto aumentó las visitas al museo, pero no necesariamente a las salas, ni aumentarían los ingresos económicos. Esta gestión duró nueve meses, un tiempo corto para realizar avances significativos en la

institución. El MNCP dura algunos meses sin Dirección propia y el 12 de mayo de 2015, Estela Miranda es encargada de su Dirección hasta la actualidad.

El museo continúa ubicado en la Avenida Alfonso Ugarte, 650. La edificación es la misma construida en los años 20, con algunas modificaciones internas, sin embargo el entorno urbano se ha transformado significativamente. Su ubicación actual está en los límites del Centro Histórico de Lima, en una zona no declarada como ambiente urbano monumental, periférica al circuito turístico, lo cual puede estar relacionado con que a pesar de que el centro histórico sea uno de los lugares que más concentra oferta de servicios y lugares turísticos en la ciudad, el MNCP no se encuentre inserto en esta oferta turística.

Este sector conserva gran parte de la arquitectura de principios del siglo XX, la cual se encuentra bastante deteriorada en la actualidad. La Avenida Alfonso Ugarte corresponde a uno de los límites del Centro histórico y concentra parte de los espacios históricos más importantes de la ciudad como la Plaza dos de Mayo, la Plaza Bolognesi, el Hospital San Bartolomé, el Hospital Arzobispo Loayza y el, Colegio Nacional Nuestra Señora de Guadalupe, etc.), gran parte de los cuales fueron construidos en la misma época en que fue construido el museo.

Actualmente es una zona comercial que concentra diversas problemáticas sociales como delincuencia, trabajo informal y prostitución. La Avenida Alfonso Ugarte es uno de los corredores viales más importantes de la ciudad y es la tercera vía más congestionada -circulan 33 rutas de transporte público diariamente- junto con el Metropolitano (Rodríguez, 2013). La contaminación ambiental y sonora debido al tráfico, la poca arborización de la zona, la suciedad y la inseguridad hacen que el espacio externo del museo sea poco amigable para los visitantes y para las personas que transitan cerca del mismo, convirtiéndose más en una zona de tránsito, que en un espacio que la gente quiera frecuentar y permanecer.

Cabe destacar que las instalaciones del museo ofrecen altos estándares de limpieza y comodidad para sus visitantes y es un espacio agradable que aísla del caos del entorno en el que se encuentra. Además se destaca el valor arquitectónico del edificio en el que se encuentra, no solo por su antigüedad sino por su estilo neoprehispánico y su estructura especializada para la exhibición museográfica.

El objetivo formal del museo del MNCP se enuncia así: “Conserva, protege, estudia y promociona las artes populares tradicionales del Perú” (MNCP, s/f b). Los servicios que ofrece actualmente son las salas de exposiciones permanentes y temporales, las visitas guiadas y visitas guiadas en lenguaje de señas, el estacionamiento; y la biblioteca. Los precios para el

ingreso al museo fluctúan entre 1 a 5 soles, con un precio diferencial para adultos, estudiantes universitarios, escolares y jubilados.

El museo cuenta con colaboradores en las áreas de Dirección, Biblioteca, Administración, Recepción, Conservación, Mantenimiento, y Vigilancia (L, Ramírez. Comunicación personal, 4 de Octubre de 2015). Una parte importante de los colaboradores en las áreas de conservación, investigación y dirección son profesionales de Historia del Arte. Durante el 2015 al personal de la biblioteca y del área de Gestión y Promoción Institucional se le suspendió el contrato, lo cual implicó que profesionales de otras áreas tengan que atender simultáneamente las actividades de su cargo y las correspondientes a esta dependencia. A pesar de que el museo ya no contaba con un profesional en comunicación, el MNCP en el último año ha tenido una presencia creciente en redes sociales (Facebook y twitter), divulgando las actividades que viene adelantando (conferencias, talleres, exposiciones temporales, etc.). Además se ha logrado una presencia en la prensa nacional (El peruano, 2016) (Massey, 2016).

Es importante resaltar que el equipo de conservación y restauración de la institución tiene bastante experiencia y actualmente es buscado por parte de otras instituciones para recibir asesoría en casos especiales de conservación y restauración de piezas. También cuenta con un espacio en la recepción en el que se pueden comprar los números de la Revista del Museo Nacional, otras publicaciones del MNCP y del Ministerio de Cultura. Por otro lado, la biblioteca, aunque ha bajado bastante el número de visitantes, continúa abierta al público con una importante colección de documentos relacionados con ciencias sociales y arte popular.

Estela Miranda recibe el museo con un recorte presupuestal, por lo cual fueron suspendidos los talleres durante el 2015 perjudicando así a la institución ya que gran parte de las personas que recibía el museo eran las asistentes a estas actividades. Durante 2015 se continuaron realizando conferencias que atraían a público académico, especialistas, docentes, estudiantes e interesados en el tema. Estas conferencias no solo abordaron temáticas directamente relacionadas con el arte popular sino también con diversos aspectos de la cultura nacional, como la gastronomía, los conocimientos ancestrales de la cultura andina, entre otros temas. Otras de las actividades iniciadas en anteriores gestiones y que continúan realizándose son el Concurso Nacional de Tanta Wawas, la participación en el Ruraq Maki y los talleres que se retomaron en enero de 2016.

Los talleres han tenido acogida, han abarcado temáticas que van más allá de las artes populares y se han retomado talleres realizados en anteriores gestiones. Los talleres que se

ofrecen de manera permanente donde niños, jóvenes y adultos pueden tener clases especializadas de acuerdo a su edad son: Marinera Norteña y Guitarra y Charango. También se ofrecen talleres temporales más cortos, centrados en artes tradicionales, realizados por maestros artesanos especializados en diferentes temáticas; estos talleres están dirigidos a jóvenes y adultos y son de Tintes Naturales de la Sierra y de la Selva; Bordado Ayacuchano, Bordado de la Selva (etnia Shipibo), Bordado del Valle del Mantaro; Talleres de Telar de Cintura de la Selva y la Sierra; Taller de Retablo Ayacuchano y Escultura en Piedra Huamanga. Adicionalmente también se ofrecen talleres de las lenguas y cultura aimara. Los precios de estos talleres oscilan entre 50 y 240 soles.

El principal público con el que cuenta actualmente el MNCP es el público escolar (Conversación personal con R, Zenker, realizada en 5 de octubre de 2015) principalmente entre niños entre 6 a 8 años y entre 14 y 15 años (L, Ramírez. Comunicación personal, 4 de Octubre de 2015). Por ser el público más numeroso se han diseñado diferentes servicios específicos para el mismo, como visitas guiadas y recorridos temáticos, talleres educativos así como láminas educativas para los docentes y alumnos.

Uno de los públicos que ha empezado a tener en cuenta el MNCP es la población discapacitada. Se vienen realizando acciones puntuales como ofrecer visitas guiadas en lenguaje de señas, también se ha habilitado un espacio con piezas que puedan ser tocadas por personas invidentes y se han habilitado rampas para el ingreso en silla de ruedas por la parte frontal y posterior del museo. Los talleres educativos se dirigen tanto al público escolar como al universitario y tienen como objeto dar a conocer el arte popular a través de la elaboración de piezas (máscaras tradicionales, retablos ayacuchanos y marionetas con vestimentas tradicionales) por parte de los asistentes. También es importante destacar que el MNCP ofrece visitas guiadas en inglés para el público turista extranjero.

Actualmente ya se encuentra preparada la publicación del número 51 de la Revista del Museo Nacional que planea publicarse durante el 2016 y se está trabajando en el número 52. En cuanto a otras publicaciones como las de Obras Maestras, actualmente se está elaborando un número acerca de la colección del museo de petacas y valijas de cuero. También se están realizando folletos y cartillas muy llamativas, claras e ilustrativas para acompañar las exposiciones temporales o los diferentes eventos que se realizan. Además el Día del artesano se continúa celebrando, como un día para realizar un reconocimiento de personalidad meritoria

de cultura a maestros artistas populares de todo el país. Las exposiciones itinerantes también se continúan realizando.

Durante el último año se han hecho reformas a nivel de infraestructura y museografía para mejorar la apariencia del MNCP. Algunas de estas intervenciones han sido el reemplazo de algunas vitrinas, mejoras en la iluminación de las exposiciones y rampas para el ingreso de personas en condición de discapacidad.

Otro de los importantes aportes es que se ha contribuido a la claridad informativa de la exposición permanente. La distribución de las salas se ha mantenido desde la dirección de Sara Acevedo, actualmente son cinco salas que con un enfoque histórico y regional exhiben las piezas, y son denominadas como salas de: Los Antecedentes del Arte Popular; el Arte Popular de las Regiones del Perú; Las Funciones de los Objetos de Arte Popular; y finalmente, Arte y Cultura Amazónica.

En el 2014 se encontró que la exhibición no era comprensible, expresiva, didáctica y educativa en sí misma, así que se hizo necesario algún tipo de servicio de guiado o audio-guía dirigido a los diferentes tipos de visitantes. Hasta ese momento solo se ofrecía el servicio de guiado a estudiantes y debía ser reservado con antelación. Las piezas eran exhibidas con fichas poco explicativas, lo que hacía que en muchos casos los objetos que eran producto de saberes y tradiciones culturales de comunidades vivas que ocupan el actual territorio peruano quedaran reducidos a piezas estéticamente atractivas.

En cuanto a la organización de las salas, a pesar de que el museo tiene una clasificación diferente en cada una de las salas, esta no es explicada claramente al visitante. Aunque el personal del museo está bastante dispuesto a explicar la temática de cada una de las salas y a otros aspectos del museo, esto no es suficiente. Es necesario complementar las exhibiciones con textos introductorios acerca de cómo se clasifican las piezas en las respectivas salas. Actualmente se han añadido más nombres a las piezas, y estos son más claros y visibles y han mejorado la comprensión de la exhibición por sí misma.

El MNCP tiene varios sobrenombres e imaginarios. Se cree que es una iglesia o que hace parte del Hospital Loayza, ubicado muy cerca del mismo o que es un museo arqueológico (L, Ramírez. Comunicación personal, 4 de Octubre de 2015). Dentro de ambiente institucional de la Cultura es también llamado el *Museo del castigo* (E, Miranda, Comunicación Personal, 3 de Octubre de 2015), debido al entorno urbano en el que se encuentra (Contreras, 2015) y a que al personal que castigaban del INC o del Ministerio de Cultura era enviado a esta institución



(F. Villegas, Conversación personal, 13 de junio de 2016). La población promedio tiene una idea del MNCP relacionada con la fachada del edificio, por esta razón se refieren a él como el *Museo de piedra* (F, Martínez, Comunicación personal, 11 de Junio de 2016).

Durante los años 2014 a 2016 el MNCP no ha figurado entre los 10 museos nacionales más visitados del país. En el año 2014 el MNCP ocupó el séptimo puesto entre los diez museos nacionales con los que cuenta la ciudad de acuerdo al número de visitantes, con un total de 10310, de los cuales 9253 eran nacionales y 1057 extranjeros. En el 2015 continúa ocupando el séptimo lugar de los museos de la ciudad con 13225 visitantes, de los cuales 12291 eran nacionales y 934 extranjeros. En el 2016, hasta el mes de julio con 7368 de los cuales 7142 son nacionales y 226 extranjeros. Puede verse un aumento importante de visitantes desde el 2014 hasta el 2016, sin embargo, mantener el puesto siete entre los diez museos nacionales de la ciudad y no estar entre los museos más visitados del país, muestra el insuficiente reconocimiento que tiene actualmente (Ministerio de Cultura, 2016).

El MNCP tiene un reconocimiento parcial por parte de la población en general a diferencia de otros museos de la red del Ministerio de Cultura, como el de Pachacamac o el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú o de otros museos privados que destacan por su gestión y difusión como el MALI, el Museo Larco y el Museo del Oro. Así mismo compiten con él otros museos que exhiben el mismo tipo de colección: el Museo de Artes y Tradiciones Populares, de la Universidad Católica, el Museo Etnográfico Amazónico José Pío Aza y el Museo de Arte de San Marcos.

## Capítulo 5. Discusión: gestión del MNCP, valores culturales y su contexto

El análisis se realizó en base al desarrollo histórico de la gestión del MNCP y su contexto, descritos en el anterior capítulo, a partir de los cuales se identificaron los valores culturales (de uso, formal y simbólico) proyectados por el museo a la sociedad a lo largo de sus 70 años. A continuación, analizaremos los valores culturales subyacentes a dicha gestión durante cada uno de los periodos y su relación con los principales hitos históricos de la gestión y el contexto. El análisis de cada capítulo va acompañado del resumen del cuadro de análisis utilizado en cada caso.

### Análisis del Primer Periodo: Antecedentes

Los antecedentes del MNCP estuvieron impulsados por un valor simbólico centrado en una colección que reforzaba una identidad de nación desde dos tipos de indigenismo y se manifestó en un valor formal (su fachada) y en un valor de uso (académico, de investigación por su colección y acciones investigativas). A partir de 1921 y hasta la fundación oficial del MNCP en 1946, se crean tres instituciones que fueron antecesores, funcionaron en la misma edificación y establecieron las bases para crear el museo: el *Museo Arqueológico del Perú*, llamado en sus inicios *Museo Larco Herrera*; reemplazado por el *Museo Nacional*, que funciona desde 1930 junto con el *Instituto de Arte Peruano*.

Estas tres instituciones, más allá de sus diferencias, compartían dos valores: uno simbólico que aportaba a la construcción de identidad nacional y el otro de tipo académico que buscaba contribuir al avance de la investigación de las ciencias sociales. A continuación se analiza cómo se construyeron dichos valores a partir de la concepción de estos museos y la relación con los principales hechos históricos de la época que influenciaron en este proceso.

Durante esta etapa de antecedentes del MNCP se dan varios hechos en su contexto que contribuyen a la concepción de dicha institución y a los principios que motivaron su fundación. El primero fueron las celebraciones conmemorativas de Independencia que durante el oncenio de Leguía tenían como objetivo legitimar la nación naciente, tanto a nivel nacional como internacional y que estuvieron estrechamente relacionadas con la creación del museo que reforzaba el mensaje político de consolidar una identidad de nación moderna naciente.

Por otro lado, es importante tener en cuenta que Lima estaba creciendo y entrando en un proceso de modernización también orientado a reforzar la idea de nación milenaria naciente con la ubicación de un museo con fachada neoperuana: el Museo Arqueológico.

El museo expresó un *valor formal* –estético– a través de la concepción de la fachada del edificio que resguarda hasta hoy el MNCP, convirtiéndose en un hito arquitectónico en la ciudad, representante del estilo neoperuano. Esta fachada no solo aporta un valor formal, más allá del valor estético de su arquitectura sino que también devela un *valor simbólico* reflejado en el significado que aportaba a la construcción del proyecto político de nación como una herramienta para la creación de identidad nacional. La función fundamental del museo durante esta época fue ser vehículo de la identidad de la nación que se estaba gestando. Los dos museos creados (Museo Arqueológico del Perú y Museo Nacional) tenían un mismo objetivo: construir identidad de nación, pero desde diferentes perspectivas ideológicas, políticas y académicas.

Además, en medio de este contexto donde se creaba y consolidaba una idea de país, se dio una busca definir la identidad peruana desde diferentes áreas, lo cual provoca una disputa de los poderes políticos, académicos y económicos, donde el ganador definiría la identidad del nuevo Perú.

Otro de los importantes hitos históricos que influyeron en el devenir de los antecedentes del MNCP fueron los dos tipos de indigenismo que fundamentan la creación del MNCP; primero, el del gobierno de Leguía, que se basa en un capitalismo matizado por indigenismo que rescata la tradición prehispánica milenaria mientras continúa con el sometimiento y la invisibilización del indígena contemporáneo, que venía desde la Colonia. Segundo, surge un grupo de intelectuales y artistas indigenistas, interesados en coleccionar, investigar, difundir la cultura indígena y mestiza que conformaba el Perú profundo que estaba fuera de Lima. Este proyecto indigenista fue más allá de lo intelectual y lo artístico, proponiendo una acción política activa en la que se reivindicara al indígena contemporáneo.

Estas dos formas de indigenismo conformaron en gran medida la identidad nacional construida en las décadas de los años 20 y 30 que influyeron en que el museo fuera concebido con un fuerte *valor simbólico*, el cual no solo evocó, representó y facilitó una conexión con el pasado prehispánico, sino que propuso ideas fundadoras de esa identidad nacional en construcción y en la que se empezaba a ser consciente de que el país estaba en un proceso de transculturación con una preponderancia cultural indígena (Ballard & Tresseras, 2001). Este *valor simbólico* se relacionó estrechamente con el patriotismo inmerso en esta conformación de nación moderna que debía posicionarse tanto a nivel de país como hacia el mundo.

Las bases y los antecedentes que fundamentan la concepción del MNCP enfocados en la búsqueda de la identidad nacional, se basan en dos aspectos fundamentales: de un lado, el Perú

milenario, con un gran pasado prehispánico reflejado en su fachada Tiahuanaco y las primeras colecciones prehispánicas, pero que menospreciaba al indígena actual, en el cual se fundó el *Museo Arqueológico*. Por otro lado, el indigenismo, empieza a visibilizar al indio contemporáneo que había estado silenciado y sometido hasta el momento, en el que se fundó el *Museo Nacional*.

De acuerdo a lo anterior, puede afirmarse que durante esta época los museos e instituciones previas al MNCP fueron concebidos por sus creadores con el propósito de proponer y reforzar diferentes *valores culturales* a la sociedad de la época. Por ello se otorgó un *Valor de uso*, relacionado con la capacidad educativa e investigativa que proponían los intelectuales que estuvieron detrás de la concepción institucional. Este valor se manifestó en los aportes académicos, de resguardo, investigación y difusión del patrimonio, que tenía como objetivo aportar a esa identidad nacional; es decir tenía doble valor, de uso (académico) y simbólico (identidad nacional). El *valor simbólico* también estaba expresado en la colección arqueológica que contenía el museo por esta época, la cual posteriormente fue complementada con piezas representativas de la identidad nacional en construcción y de otros periodos históricos.

Durante este periodo el museo mantuvo una relación fluida con el contexto. Los museos que anteceden al MNCP fueron concebidos pensando en un público académico al que se ofrecía un espacio para la investigación y difusión del conocimiento. También se orientaron a una élite y a un público extranjero que buscaba conocer y reafirmar esa identidad nacional en construcción. Sin embargo estos museos a pesar que tenían sus puertas abiertas al público, no eran pensados para el público en general, es decir, estos museos pueden ser equiparables a los primeros museos públicos durante el siglo XIX en Inglaterra y Europa, que estaban dirigidos a la élite, expertos y académicos, pero les faltaba ese principio que fundamentaron los museos modernos a partir de la Ilustración, que eran instituciones encaminada a la democratización real del conocimiento.

Es importante tener en cuenta que este tipo de valoraciones otorgadas a un bien cultural se configuran en un contexto en el que convergen las relaciones económicas, las presiones políticas, los avances científicos, los gustos imperantes de la época y los factores culturales e históricos.

Hubo dos hitos históricos que impulsaron la creación de estas instituciones: por un lado, la élite involucrada en los procesos políticos, la gestión cultural y los avances científicos de la época que fundamentan la identidad de país que se está construyendo, como fue el caso de

Larco Herrera con el Museo Arqueológico; el segundo, los académicos e intelectuales de la época que empiezan a preocuparse por proteger y estudiar la cultura peruana en sus diversas manifestaciones, prehispánicas y actuales, como fue el caso de Julio C. Tello en la creación del *Museo Arqueológico* y Valcárcel en el Museo Nacional.

La gestión de la cultura y las políticas culturales de la época estaban influidas en gran medida por intereses de académicos o filántropos de élite y no tanto por una propuesta gubernamental clara. La acción política estaba vinculada a los intereses del gobierno de turno enfocada en la construcción de nación y delimitados por la segregación e invisibilización histórica de un sector social específico: el indígena.

Los intelectuales estuvieron vinculados a la vida política, participaron activamente, no solo con su influencia en la propuesta de país que se gestaba sino que eran cercanos a los gobiernos de turno y de acuerdo a su simpatía política llegaban a tener acción gubernamental desde donde influenciaban en la gestión cultural del país o de la ciudad. En esta etapa aparecen el gobierno, la élite y los intelectuales jugando un papel importante en el devenir cultural nacional y en este caso en la concepción de un espacio institucional como el museo para educar, difundir y reforzar las ideas que fundamentarían un nuevo país.

La importancia de analizar los antecedentes del MNCP permite comprender la complejidad de la realidad contextual en la que se fundamentaron los museos antecesores, basada sobre un acervo ideológico, académico, político y cultural, manifestada en hitos históricos específicos. Dicho contexto influencia la gestión y el deber ser de los museos gestados durante este periodo -Museo Arqueológico y Museo Nacional-, moldeando su colección, servicios, público al que se dirigía, diseño arquitectónico, entre otros. A la gestión de dichos museos subyacen los valores culturales -de tipo simbólico, formal y de uso- los cuales, a su vez, reafirman el acervo ideológico imperante del contexto que los fundamentó, relacionado especialmente con la construcción de nación.

Este periodo de antecedentes del MNCP, logró ser descrito históricamente, identificando los hitos históricos de su contexto y valores culturales que subyacen a la gestión de las instituciones culturales surgidas de la época. A partir de este análisis se demostró una estrecha relación entre la gestión de los museos, el contexto y los valores culturales proyectados. Sobresalen los aspectos político e ideológico en los hitos históricos que influenciaron el devenir histórico de los museos creados durante la época. También se destaca una transformación en los valores

culturales que proyectaron dichas instituciones culturales, que guardaron una correspondencia con las tendencias ideológicas de esa época, en este caso, los dos tipos de indigenismo.

Finalmente, cabe resaltar que el surgimiento del MNCP no se dio espontánea poco tiempo antes de su creación, sino que hubo un proceso histórico de poco más de 20 años –iniciados en 1924 cuando se inaugura el Museo de Arqueología Peruana hasta 1945 cuando se cierra el Museo Nacional- hechos que aportaron aspectos fundamentales para el devenir histórico del MNCP, proceso en el que se destaca la creación del IAP y la Revista del Museo Nacional; la conformación de parte de su colección; la reunión de personajes determinantes para el desarrollo de su gestión (Valcárcel, Sabogal, los pintores indigenistas, entre otros); la construcción del edificio donde hasta hoy funciona esta institución; la fundamentación ideológica basada en las ideas indigenistas que darán forma al propósito de conformar un museo que mostrará más allá del pasado virreinal o prehispánico de la nación, la realidad indígena contemporánea. Todo esto permite entender el desarrollo y las transformaciones en la gestión de los periodos históricos siguientes que tuvo el MNCP, su relación con el contexto y los valores culturales que subyacen a la misma.

Tabla 2. Análisis Primer Periodo: Antecedentes

<b>Primer periodo: Antecedentes</b>			
<b>Valores</b>		<b>Gestión del Museo</b>	<b>Contexto</b>
<b>Valor de Uso</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Las instituciones creadas durante esta época tuvieron un aporte educativo e investigativo, impulsado por los intelectuales que estuvieron detrás de la concepción institucional.</li> <li>El aporte académico para resguardar y difundir el conocimiento, y que estaba al servicio de la creación de identidad nacional, develaba el valor simbólico.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Se crean tres instituciones que establecieron las bases para crear el MNCP: Museo Arqueológico del Perú, llamado en sus inicios Museo Larco Herrera; el Museo Nacional y el Instituto de Arte Peruano.</li> <li>El Museo Arqueológico fue en principio un proyecto de uno de los más importantes académicos del Perú: Tello, quien lo ideó como centro de investigación.</li> <li>El Museo Nacional fue concebido por Valcárcel, precursor del indigenismo y fundador de la antropología, con la idea de que los museos debían ser espacios fundamentales para la conformación de una identidad nacional.</li> <li>Pensando en la difusión y la promoción del conocimiento se crea la Revista del Museo Nacional.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El museo mantiene una relación fluida con el contexto.</li> </ul> <p>En los antecedentes en los que se constituyó el MNCP se puede identificar:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>La élite, que está fuertemente involucrada en los procesos políticos, la gestión cultural y los avances científicos de la época que fundamentan la identidad de país que se está construyendo</li> <li>Los académicos e intelectuales que deciden estudiar y proteger y la cultura peruana en sus diversas manifestaciones, prehispánicas y actuales.</li> </ol>
<b>Valor Formal</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Se expresó un valor formal –estético- a través de la concepción de la fachada del edificio que resguarda hasta hoy el MNCP, convirtiéndose en un hito arquitectónico en la ciudad, representante del estilo neoperuano.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>La ubicación del museo fue en la zona moderna de la época de la capital del país, con una fachada neoperuana que buscaba reforzar esa nación milenaria naciente.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Por esta época Lima está creciendo y modernizándose, proceso por el cual se construyeron grandes avenidas que facilitaran esta expansión, unas de estas vías fue la Av. Alfonso Ugarte, donde fue ubicado el MNCP.</li> </ul>
<b>Valor Simbólico</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>La fachada aportó un valor formal, más allá del valor estético de su arquitectura, también devela un valor simbólico reflejado en el significado que aportaba el proyecto político de nación en construcción, como herramienta para la creación de identidad nacional.</li> <li>El valor simbólico también se expresaba en la colección arqueológica que tenía el museo.</li> <li>Los antecedentes del MNCP estuvieron impulsados por un valor simbólico centrado en una colección que reforzaba una identidad de nación desde dos tipos de indigenismo</li> <li>Este valor simbólico se manifestó en un valor formal (su fachada) y un valor de uso (académico, de investigación por su colección y acciones investigativas).</li> <li>Además el valor simbólico se vio reflejado en que el pasado prehispánico empezó a convertirse en una parte fundamental de la identidad cultural nacional y un aspecto fundamental que hacía parte del orgullo de pertenecer a la nación.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El Museo Arqueológico es adquirido por el gobierno de Leguía para reforzar un mensaje político: consolidar una identidad de nación moderna naciente.</li> <li>El Museo Nacional se creó con el objetivo de reunir lo más representativo devenir histórico y la realidad contemporánea del Perú. El IAP se crea para investigar el arte auténtico del Perú: el arte mestizo, el arte popular, con el fin de promover un proceso estético nacional.</li> <li>La función fundamental del museo durante esta época fue ser vehículo la identidad de la nación que se estaba gestando.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Se celebraron las fiestas conmemorativas de Independencia para promover esta nación naciente, tanto a nivel nacional como internacional.</li> <li>Se dan dos tipos de indigenismo que fundamentan la creación del MNCP: <ol style="list-style-type: none"> <li>El del gobierno de Leguía, fundamentado sobre un capitalismo matizado por el indigenismo que rescata la tradición prehispánica milenaria pero continúa el sometimiento y la invisibilización del indígena contemporáneo.</li> <li>El de un grupo de intelectuales y artistas indigenistas, interesados en coleccionar, investigar, difundir, la cultura indígena y mestiza que conformaba el Perú profundo que estaba fuera de Lima; este proyecto indigenista iba más allá de lo intelectual y lo artístico, proponiendo una acción política activa en la que reivindicará el indígena contemporáneo.</li> </ol> </li> </ul>

### **Análisis del Segundo Periodo: Primeros años del MNCP (1946-1956)**

Los primeros años del MNCP proyectaron un valor de uso de tipo científico y académico mediante el aporte al desarrollo de las ciencias sociales a través de los institutos y la revista del Museo Nacional. La colección al buscar representar el país tenía un valor simbólico de búsqueda de identidad nacional. Por otro lado, la fachada y la colección también fueron apreciadas por su valor formal o estético. A continuación se analizan cada uno de los valores y los hechos históricos de la gestión del MNCP y de su contexto que fueron determinantes.

Durante este periodo tanto en Lima como a nivel nacional se estaban cimentando las bases del estudio de las ciencias sociales y el MNCP fue partícipe de este proceso. El MNCP es creado con el objetivo de explicar a través de las piezas más relevantes la cultura y la historia del Perú, es decir definir la cultura e historia de una nación.

Uno de los hitos históricos que hicieron favorable el desarrollo del MNCP por esta época fue el panorama intelectual de Lima, que fue propicio para desarrollar este tipo de proyectos culturales. Había una élite académica muy activa que se conocía y trabajaba conjuntamente. El museo tuvo una relación estrecha con la UNMSM y la comunidad académica de ciencias sociales que se estaba formando durante esta época a través de la participación conjunta en investigaciones realizadas a lo largo del país en comunidades campesinas. Estas investigaciones de la cultura peruana tenían la atención internacional, lo cual se reflejaba en el apoyo presupuestal y académico que tuvieron por parte de instituciones internacionales, especialmente estadounidenses, lo que dio como resultado el desarrollo del conocimiento del Perú profundo, el mundo del indígena y mestizo, que continuaba siendo menospreciado; y por otro lado, la consolidación de un grupo de profesionales en ciencias sociales que fundarían las escuelas de formación en estas áreas.

En los primeros años el MNCP enfatizó en el rescate de la cultura peruana como esencia de la identidad nacional. En tal sentido promovió la investigación en ciencias sociales y humanas y su divulgación en el mundo académico, tanto a nivel nacional como internacional; por ello llamaron la atención de otros académicos a nivel internacional. Esto aportaba un *valor de uso*, de tipo científico contribuyendo al desarrollo académico y otro *simbólico*, reafirmando la identidad nacional. Quizás para el grupo de académicos orientado por Valcárcel, un museo como el MNCP, con todo lo que significaba para ellos en cuanto a soporte para la construcción de la identidad nacional, requería de un respaldo científico y académico sólido. Esto se logró a



través de mantener activa una revista con publicaciones periódicas sobre la disciplina antropológica, lo cual también contribuía al valor científico del MNCP.

El panorama favorable para el MNCP lo completaba Valcárcel, quien como líder en el ámbito académico, estableció puentes de diálogo entre el mundo académico de la antropología, los intereses de rescatar la identidad peruana y el reconocimiento del gobierno nacional. Esto evidencia que durante este periodo uno de los principales aportes del MNCP se orientó por el *valor de uso* estuvo en el aporte académico y científico como centro de investigación en las ciencias sociales y el arte. Estos conocimientos fueron divulgados a través de la Revista del Museo Nacional y participando en la formación de nuevos académicos que consolidaron los inicios de las nacientes ciencias sociales.

El arte popular empieza a ser reconocido a nivel nacional e internacional por su belleza y valor estético gracias a los miembros del IAP. La colección de pinturas y acuarelas de los pintores indigenistas liderados por Sabogal son quizás un ejemplo evidente del papel de la pintura en el contexto de la cultura que en buena hora fue adoptado por el MNCP ya que le aportaron un *valor formal* de tipo estético. El coleccionar y registrar el arte popular estaba impulsado por el hecho de que eran manifestaciones culturales que estaban en peligro de desaparecer. Las acciones del IAP toman relevancia y más allá de tener un valor formal (estético), fueron primordiales en el diagnóstico de la cultura de la época, y por tanto un importante paso para la protección de la misma.

De acuerdo a lo anterior puede destacarse el *valor formal* que aportó el MNCP a través del IAP y su proyecto de recopilación y registro de piezas de arte popular, concibiéndola como la manifestación artística estética endógena del Perú. Además contribuyó a la divulgación de la riqueza estética de estas piezas, al estudio y al hallazgo de las problemáticas que la amenazaban. En este caso el aprecio estuvo enfocado en la valoración formal y estética de las piezas y no en visibilizar al artista popular que estaba detrás.

Es importante tener en cuenta que tanto el aporte académico como estético que realizó el MNCP tuvo un *valor simbólico* que velaba una propuesta ideológica y política: el indigenismo. El indigenismo surgía en respuesta a esto, buscaba relacionar los indígenas contemporáneos y el pasado prehispánico para reivindicar el valor tanto de la población actual, como de su pasado. Por esta razón, el proyecto de mejorar el conocimiento del Perú profundo que hasta esta época resultaba aislado, hacía parte del proyecto indigenista en el que se pensaba un país más justo y consciente de su realidad.

El MNCP buscaba sintetizar la cultura peruana estableciendo una identidad nacional basada en lo más representativo de la cultura peruana, pero no mirando al pasado virreinal, o la realidad criolla de Lima, sino a esa trayectoria cultural indígena y mestiza y así proteger y mantener viva su cultura. Por tanto, el MNCP tenía un *valor simbólico* reflejado en el intento de visibilizar la diversidad cultural del Perú a través de sus objetos, pretendiendo consolidar una nueva identidad nacional: la del nuevo hombre, el mestizo, que era el producto del dialogo histórico de una cultura indígena y una hispana.

Además en este periodo el MNCP tiene una continuidad con sus antecedentes en el propósito político de contribuir a una propuesta de identidad nacional centrada en la idea del mestizaje y el Perú profundo. Esta identidad se consolidó a través de proclamar, estudiar y defender comunidades, campesinas e indígenas. Así mismo, se contribuyó a esta nueva identidad nacional reconociendo la belleza del arte popular, como el arte auténtico peruano, a través de sus piezas, no solo a nivel nacional sino también a nivel internacional. Al igual que en el periodo de *Antecedentes*, el MNCP continúa siendo un espacio exclusivo de la élite académica del país en general pero especialmente de Lima, no estaba dirigido a la población general. Por tanto, el museo aún no era como tal un museo moderno que democratizaba el conocimiento. Es decir, el *indigenismo* buscaba estudiar y visibilizar la diversidad cultural del país, pero no buscaba difundir este conocimiento al total de la población.

También es importante tener en cuenta que el MNCP desde sus inicios era un proyecto muy ambicioso en cuanto al aporte académico en el que se abordó la cultura desde diversas perspectivas. Esto hizo que estuviera conformado por diversas instituciones (institutos, revistas, el museo), que tuvieron diversos objetivos, lo cual dificultaba crear una imagen única por la cual ser reconocido, lo cual dificultó generar una gestión encaminada hacia un único propósito general. En lugar de esto se crearon varias instituciones con diversos propósitos bajo un solo nombre: Museo Nacional de la Cultura Peruana.

Es importante destacar la cantidad y la calidad de personajes que concentró el MNCP durante esta época, que no solo serían determinantes en el devenir de la institución, sino en la historia académica, artística y política del país, convirtiendo esta época en los años de oro de la institución y que le otorgaron un *valor simbólico* por el cual es reconocido en la actualidad. Es decir, el reconocimiento del MNCP continúa siendo en gran medida como el lugar por donde pasaron Sabogal, los pintores indigenistas, Valcárcel, Arguedas, José Muelle, etc. El MNCP es

apreciado hasta hoy con un valor simbólico que nos conecta con estos grandes personajes y su legado.

Ahora bien, si durante los *Antecedentes* se sentaron las bases ideológicas, arquitectónicas y de gestión del MNCP, durante estos primeros diez años de su historia (1946-1956) se desarrollan, florecen y consolidan las mismas, conformando un museo con una clara definición conceptual indigenista, a favor de lo mestizo, reflejada en la compilación de su colección; que aportaba a los inicios académicos de las ciencias sociales del país y mantenía una estrecha y fluida relación con su contexto a nivel político, académico y de población rural.

Todo esto promovió y determinó los valores culturales que proyectó el MNCP durante esta época; la interacción gestión-contexto y valores culturales, fue estrecha. De los hitos históricos del contexto, el devenir académico tuvo un importante aporte al desarrollo de la gestión del MNCP; el entorno también fue favorable para la misma. Hubo una continuidad y ampliación de los valores culturales que se dieron durante los antecedentes del MNCP.

Es importante concebir la evolución histórica de la gestión del MNCP durante este periodo ya que permite comprender las permanencias y transformaciones que hubo desde sus *Antecedentes* hasta los primeros años del MNCP y también, las bases que fundamentaron la creación del MNCP, su gestión y los valores culturales que proyectó, para analizar su desarrollo durante el resto de su historia hasta la actualidad.

Tabla 3. Análisis Segundo Periodo: Primeros Años del MNCP

Segundo Periodo: Primeros Años del MNCP			
Valores		Gestión del Museo	Contexto
<b>Valor de Uso</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El MNCP aportó un valor académico como centro de investigación en las ciencias sociales y el arte.</li> <li>• Se encargó de divulgar estos conocimientos a través de la Revista del Museo Nacional y participando en la formación de nuevos académicos que consolidaran los inicios de estas nacientes ciencias.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gran parte de los pioneros del mundo académico, intelectual y cultural de Lima iniciaron o desarrollaron sus carreras en el MNCP.</li> <li>• Un objetivo fundamental del MNCP fue promover la investigación, por esta razón a la par de la creación del museo, se crearon tres institutos investigativos: El Instituto de Estudios Etnológicos, el Instituto de Estudios Históricos y se dio continuidad al Instituto de Are Peruano.</li> <li>• Sabogal fue el miembro del IAP que dejó un legado más allá de lo artístico publicando piezas de arte popular, el arte mestizo creado por el hombre nuevo, el hombre mestizo.</li> <li>• La Revista del Museo Nacional continuó con sus publicaciones.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Paralelamente en la Universidad de San Marcos se fundaron varios institutos de investigación relacionados con distintas áreas de las ciencias sociales, entre ellos el Instituto de Etnología enfocado a la formación académica de etnólogos y antropólogos.</li> <li>• La investigación de la cultura peruana tenía la atención internacional, lo cual se reflejaba en el apoyo presupuestal y académico que tuvieron las investigaciones culturales por instituciones internacionales, especialmente estadounidenses.</li> </ul>
<b>Valor Formal</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El IAP realiza un gran trabajo en la recopilación y registro de piezas de arte popular, como manifestación artística estética endógena del Perú.</li> <li>• Contribuyó a la divulgación de la riqueza estética de estas piezas, al estudio y diagnóstico de las problemáticas que la amenazaban.</li> <li>• Sin embargo su aprecio estuvo enfocada en la valoración formal y estética de las piezas, invisibilizando al artista popular que estaba detrás.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La colección de arte popular era recopilada, estudiada e ilustrada por los miembros del IAP.</li> <li>• El arte popular fue reconocido por su belleza y su valor estético gracias a los miembros del IAP.</li> <li>• La muerte de Sabogal merma el IAP y transforma el museo.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La modernización desarticulaba y transformaba el arte popular peruano.</li> <li>• Se estaba afectando el arte popular peruano por factores como el turismo, patrones comerciales, y la poca valoración de la misma población indígena hacia su cultura e incluso en la población migrante.</li> </ul>
<b>Valor Simbólico</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El valor del MNCP en esta época era simbólico ya que propuso un nuevo país un poco más consciente de su diversidad cultural.</li> <li>• El IAP representó la concreción del proyecto indigenista en un espacio cultural y académico.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se buscó realizar un museo que sintetizara la cultura peruana, el arte popular peruano, que ya había empezado a ser recopilado por el IAP. Sabogal y Valcárcel estaba comprometidos con la búsqueda de una cultura identitaria del país, cada uno desde su perspectiva.</li> <li>• Sabogal defendía el estudio de lo mestizo y Valcárcel defendía al indio.</li> <li>• El objetivo del MNCP era dar una visión general del desarrollo histórico de la cultura peruana desde la época prehispánica, el Perú colonial y republicano, hasta el Perú actual, mostrando la unidad histórica y cultural que existía.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hubo una corriente gubernamental favorable para el proyecto indigenista, esto se reflejó en el apoyo que tuvo el MNCP y en el papel político gubernamental que le dieron algunos miembros representativos del indigenismo que dirigían el museo.</li> </ul>

### **Análisis del Tercer Periodo: La antropología y arqueología en el MNCP 1956-1992**

Este periodo del MNCP está definido por el valor de uso de tipo científico y académico; al ser un museo nacional continuo aportando un importante valor simbólico. Este periodo se diferencia del anterior en que el énfasis artístico que tuvieron los inicios del museo desaparece y una perspectiva antropológica y arqueológica. A continuación se analiza cómo se manifestaron los valores científico y académico en la gestión del MNCP y la relación con los hitos históricos del contexto que más influenciaron este proceso.

El museo durante este periodo tuvo una relación cercana con el Instituto de Etnología; esto influyó en su gestión concibiendo el museo como un espacio para el desarrollo de las ciencias sociales, y con esto proyectando principalmente un *valor de uso* de tipo científico.

La gestión del MNCP estuvo encaminada a darse a conocer como espacio académico preponderante, como centro de investigación y espacio de publicación de las más recientes investigaciones nacionales e internacionales en ciencias sociales acerca del Perú a través de la Revista del Museo Nacional. Dentro de las diferentes actividades académicas, la prioridad de la gestión fue darle continuidad a la publicación de esta revista.

Para la publicación de la revista la gestión del museo tuvo que estar encaminada buscar la financiación, que en muchos casos se hizo con contribución privada por no ya que no se contó con presupuesto gubernamental. Además se recolectaron fondos a través de las ventas de la Revista, es decir, el MNCP tenía un grado de autosostenibilidad considerable. Durante esta etapa el MNCP se beneficia contacto con académicos nacionales e internacionales, miembros gubernamentales, actores privados interesados en la cultura, lo cual refleja el papel de la gestión del museo, en la mediación entre los diferentes actores involucrados para un fin común y la fluida relación que tenía con el contexto académico. (Bayardo, 2008) (López, 2013). Del escaso presupuesto oficial para el MNCP, puede inferirse la inconsistencia del gobierno de ese momento en cuanto a la política cultural del país: simultáneamente afirma la importancia de la cultura pero no asigna los suficientes recursos para el MNCP que está haciendo un aporte sustancial en materia de promoción y protección de la cultura peruana.

Cabe destacar que por esta época el MNCP se limitó al mundo académico y no fue extendido a la población de la ciudad, de lo cual se infiere que el museo continuaba siendo un espacio enfocado a la elite académica, que se expresaba en términos eruditos, es decir, no era un espacio abierto al público ni al servicio de la sociedad general, como eran concebidos los museos desde la Nueva Museología que había surgido recientemente en los años 60 (Iglesias, 2014).

El auge del indigenismo decrece y con esto el interés gubernamental por la cultura viva retomando la preponderancia de la riqueza arqueológica, dándole más importancia a los museos con este tipo de colecciones. El MNCP, al no ser un museo exclusivamente arqueológico, se perjudica. El énfasis arqueológico que volvió a tomar fuerza en la imagen de nación impulsada desde el Estado también se ve en el mundo académico, y específicamente en la revista, que siendo la principal publicación donde se divulgaban los últimos y más importantes estudios en ciencias sociales del país, tuvo gran número de publicaciones relacionadas con la arqueología, lo cual evidencia el interés de los investigadores en esta área del conocimiento. Esto le da reconocimiento como una de las más importantes revistas de arqueología a nivel internacional. Al respecto se infiere que el valor por el que se destaca el MNCP en este momento es de uso en lo científico y lo académico.

Además hay que reconocer el *valor simbólico* de tipo social relacionado con la conformación de identidad que tenía esta publicación, ya que divulgaba la riqueza de patrimonio cultural del país, especialmente el arqueológico, es decir reforzaba la idea de una nación que fundamentaba su patriotismo en una historia milenaria, no a través de una diversidad cultural, o una cultura mestiza o indígena, como lo fue durante la época del indigenismo. Es importante resaltar que el poder simbólico de reforzar la idea de nación a través de la divulgación de su patrimonio, no lo hacía solo a nivel nacional sino también internacional por el fluido contacto académico con otros países, posicionando al Perú como una nación milenaria. Sin embargo, la colección del MNCP no era exclusivamente arqueológica sino también de arte popular. Esto genera que la valoración no sea total al MNCP al no ser exclusivamente arqueológico, no correspondía totalmente a la identidad nacional que se quería reafirmar de una cultura prehispánica milenaria.

El museo, al suspender los viajes por provincia que realizaba el IAP para alimentar la colección, contribuyó a que el MNCP se aislara de la población, de los artistas populares, del Perú profundo. La ola de violencia que hubo en el país en los años 80 contribuyó a este aislamiento. El final del IAP también contribuyó a que el MNCP se alejara del proyecto indigenista y se afianzará la perspectiva antropológica y arqueológica, más académica. Siguen entonces los valores académicos jugando un papel clave en la gestión del MNCP.

Por esta época la colección no se enriquece en mayor medida, lo que denota que los esfuerzos de gestión y presupuestal por esta época priorizaron la publicación de la revista sobre el manejo de la colección, es decir, era concebido como un museo tradicional, como un espacio

de erudición (Iglesias, 2014), en lugar de un museo contemporáneo que busca adquirir, conservar, estudiar, exponer y difundir el patrimonio material e inmaterial con fines de estudio, educación y recreo (ICOM, 2007). El museo se concentró más en estudiar y difundir que en adquirir, conservar y exponer la colección. El potencial de la colección para que a través de su exhibición se llevara conocimiento de una forma más inclusiva, no fue aprovechado totalmente.

Las colecciones de los museos reflejan un *valor de uso*, que es el de *reserva*, el cual es uno de los usos más comunes que se le da al patrimonio (Ballart y Tresseras, 2001). Las colecciones ocultan más allá de un valor de uso, un valor simbólico, ya que evocan, relacionan o representan a través de sus piezas algo que va más allá del objeto, puede ser quién lo creó, o el momento en que fue creado, la cultura a la que perteneció, el hecho histórico en el que estuvo presente, entre otras cosas. Durante este periodo la colección pasó, de representar una cultura viva de los artistas populares -que eran parte de las comunidades mestizas y campesinas de la época en que los miembros del IAP recolectaron la colección (años 30 y años 50) a representar a artistas populares desaparecidos, es decir pasó de ser un valor simbólico que representaba la diversidad de una cultura viva, a representar la historia, el pasado de esta cultura.

Uno de los hitos históricos más determinantes del contexto para el devenir del museo durante este periodo es el inicio del decaimiento del entorno urbano del MNCP en los años 80. De ser una zona urbana con viviendas, hoteles y restaurantes de prestigio, frecuentada por la élite del país y los turistas, el centro se va convirtiendo en un espacio inseguro, contaminado, desaseado, con bastante tráfico vehicular. Este deterioro urbano, que incluía informalidad y delincuencia en la zona, está relacionado con la crisis económica que se intensificó a finales de los años 80 por la hiperinflación generada en el primer gobierno de Alan García y las consecuencias sociales que trajo consigo. Este decaimiento del entorno urbano trajo consecuencias directas a la frecuencia de visitantes al MNCP y al reconocimiento que se le daba al mismo.

EL hecho de que el valor urbano de la zona se pierda influye en la valoración negativa del MNCP. La edificación no es valorada por la población que frecuenta el lugar: su fachada es usada como baño, para ventas ambulantes, o para dormir. Tal vez esto estuvo relacionado con que hasta el momento el museo ha estado dirigido a la élite académica nacional e internacional pero no existe en el imaginario de la gente del común. La población migrante que hacía parte de la ciudad no reconocía valor en el MNCP, no se sentía identificada con este a pesar de que el museo contaba con una colección que en sus inicios buscó representarlos. El MNCP no se

relaciona directamente con su entorno inmediato, le da la espalda a la problemática. El deterioro urbano del entorno inmediato del museo ha continuado hasta la actualidad y se le ha atribuido el insuficiente reconocimiento que tiene ha tenido la institución, a tal punto de pensar en su traslado hacia una mejor zona, más cercana a las zonas donde vive la élite de la ciudad o hacia lugares turísticos.

Se destaca el *valor de uso*, especialmente académico y científico ya que el MNCP es concebido como un espacio de investigación, centro de documentación y lugar de intercambio de ideas, reconocido por la comunidad académica tanto nacional e internacional. También es importante resaltar el importante aporte de esta revista en la difusión del patrimonio cultural, especialmente del arqueológico del Perú y por tanto de la importancia de esto en la protección del mismo.

Por otro lado la relación con el contexto cercano del país, por ejemplo, con los artistas populares, o la población del entorno cercano, no se afianza, centrándose únicamente en los académicos y políticos relacionados con la cultura de la época. En ese momento se otorga mayor importancia a estrechar relaciones internacionales que faciliten el intercambio académico y cultural.

Por esta época se produjeron altibajos en la valoración del arte popular que se relacionan con los cambios de gobierno y las propuestas políticas que se tenían. Estos altibajos en lo que representaba el arte popular, el campesinado, la ruralidad, repercutían en la valoración simbólica que se tenía del MNCP en tanto representaba a la nación reforzando su identidad o algo diferente a la identidad que se quería reivindicar.

El empoderamiento campesino del velasquismo pone en un lugar privilegiado al indigenismo, al arte popular y a la población rural en un lugar protagónico de la imagen de país. Junto a esto el MNCP también recobró un impulso simbólico en la sociedad, reafirmandose como un museo que representaba esa diversidad que estaba fuera de la capital.

Este contexto impulsa a reconocer el artista popular de manera equiparable al artista académico. Este avance se evidencia por ejemplo en el reconocimiento cultural otorgado al retablista ayacuchano Joaquín López Antay. Este acontecimiento genera un debate público sobre si el arte popular podía ser equiparable al arte culto y de igual manera si se debe equiparar el artesano al artista. Al parecer el MNCP se mantiene al margen del debate, no toma partido, lo que refleja el aislamiento de la institución frente al arte popular y a sus artistas. A pesar de que el museo no se pronuncie frente a este acontecimiento, no deja de ser un hecho



determinante para el devenir de la institución y su concepción de la colección. El reconocimiento nacional a un artista popular contribuyó a transformar la perspectiva estética que habían tenido los miembros del IAP cuando conformaron la colección, valorando el objeto sobre el artista que lo había posibilitado.

Con la caída velasquista se empieza a menospreciar su proyecto gubernamental y todo lo que conllevaba, es decir la reivindicación del campesino, el indígena, el arte popular. Se puede inferir, entonces, que las ideas promulgadas por el MNCP como la reivindicación del arte popular y sus artistas populares, se debilitan y, con ello, la misma institución.

El análisis histórico del presente periodo permite apreciar que a pesar del aislamiento del MNCP, este sostiene una relación estrecha con aspectos del contexto que influyen la gestión del mismo y con esto, los valores culturales que proyecta. Los hitos del contexto más relevantes durante este periodo son de tipo académico, económicos y la degradación del entorno urbano inmediato del MNCP. Su enfoque académico propició este aislamiento que promovió a su vez, que la gestión no estuviera adaptada al desarrollo del resto de la sociedad. Al transformarse los valores culturales que subyacían a la sociedad, la gestión también se transforma.

Pensar el periodo desde una perspectiva histórica evidencia una ruptura frente al desarrollo de la gestión del MNCP que tuvo hasta el momento, evidenciada especialmente en la desaparición del proyecto del IAP. El análisis histórico también permite comprender que durante esta época se inician parte de las transformaciones claves. Por un lado, transformaciones del contexto, especialmente el entorno urbano, y por otro lado, tendencias de gestión, la exclusividad de un valor de uso académico, las cuales dieron como resultado la situación actual del MNCP en la que su reconocimiento no es suficiente.

A manera de resumen, la popularidad que tuvo el museo en este periodo estuvo relacionada con los aportes académicos de personajes relevantes en el mundo académico, por esta razón, con la desaparición del IAP y de los otros institutos, el valor de uso, de tipo científico y académico, que aportaron dichos personajes, se transforma en valor simbólico al convertirse el MNCP en la institución que representa, relaciona y evoca el legado de estos personajes.

Tabla 4. Análisis Tercer Periodo La Antropología y la Arqueología en el MNCP

Periodo la Antropología y Arqueología		
Valores	Gestión del Museo	Contexto

<b>Valor de Uso</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El valor de uso del MNCP, especialmente académico y científico, reflejado en sus investigaciones y publicaciones, fue reconocido por la comunidad académica nacional e internacional.</li> <li>• Se resalta el valor de uso que tenía la Revista del Museo Nacional relacionado con la difusión del patrimonio cultural del Perú, especialmente arqueológico.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Valcárcel pasa la última década de su liderazgo en el MNCP, hasta que el museo queda a cargo Rosalía Avalos.</li> <li>• El proyecto del IAP es dejado de lado.</li> <li>• La gestión del MNCP estuvo encaminada a darlo a conocer como espacio académico preponderante, como centro de investigación y el espacio donde se concentraba la publicación de las más recientes investigaciones nacionales e internacionales en ciencias sociales del Perú a través de la Revista del Museo Nacional.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se crea el INC para regular la gestión de los museos, lo cual influye favorablemente en el MNCP.</li> <li>• Decrece el indigenismo y el interés gubernamental por la cultura viva retomando la preponderancia de la riqueza arqueológica y con esto los museos de este tipo, lo cual perjudica al MNCP.</li> </ul>
<b>Valor Formal</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El hecho de que el valor urbano de la zona se empieza a perder influye en la valoración negativa del MNCP.</li> <li>• La edificación no es valorada por la población que frecuenta el lugar esto se refleja en que empieza a ser usado como baño, para ventas ambulantes, o para dormir.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El MNCP no se relaciona directamente con su entorno inmediato.</li> <li>• El MNCP hasta ese momento ha estado dirigido a la élite académica nacional e internacional, no al público en general de Lima compuesta en gran medida por población migrante de provincia.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Uno de los aspectos determinantes durante este periodo es el inicio del decaimiento del entorno urbano del MNCP en los años 80; de ser una zona urbana con viviendas, hoteles y restaurantes de prestigio, visitado por la élite del país y los turistas, el centro se convierte en un espacio inseguro, contaminado, desaseado, de tránsito.</li> <li>• Este deterioro urbano, está relacionado con la crisis económica que se intensificó a finales de los años 80 por la hiperinflación que se generó en el primer gobierno de Alan García.</li> </ul>
<b>Valor Simbólico</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La popularidad que tuvo el museo en este periodo estuvo en gran medida relacionada con los aportes académicos de personajes relevantes en el mundo académico que pasaron por esta institución.</li> <li>• Con la desaparición del IAP y de los otros institutos, el valor de uso, de tipo científico y académico que aportaron dichos personajes, se transforma en valor simbólico, al convertir el MNCP en la institución que representa el legado de estos personajes.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se dan una serie de altibajos en la valoración del arte popular relacionado con los cambios de gobierno y las propuestas políticas que se tenían referente al arte popular.</li> <li>• El empoderamiento campesino del velasquismo pone en un lugar privilegiado al indigenismo, al arte popular, la población rural.</li> <li>• Junto a esto el MNCP también recobró un impulso simbólico en la sociedad, reafirmandose como un museo que representaba esa diversidad que estaba fuera de la capital.</li> <li>• El reconocimiento a Joaquín López Antay es determinante para el museo, ya que influencia para que se empiece a transformar la perspectiva que hasta el momento se había tenido en la que se abordaban las piezas desde una perspectiva estética de apreciación del objeto invisibilizando al artista que estaba detrás.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Resurge el indigenismo con el gobierno de Velasco lo cual promovió un ambiente favorable a través de la reforma agrarias, de facilitar mecanismos participativos en especial en la población y generando espacio de visibilización para el campesino y el artesano, lo cual facilitó el desarrollo del arte popular.</li> <li>• Con la caída velasquista se empieza a menospreciar su proyecto y todo lo que conllevaba, es decir, el campesino, el indígena, el arte popular. La revaloración del MNCP decae junto con la caída de Velasco.</li> <li>• Se da el primer paso para reconocer el artesano de manera equiparable al artista académico con la premiación del retablista ayacuchano Joaquín López Antay.</li> </ul>

### **Análisis del Cuarto periodo: La historia del arte y el renacer del IAP (1992-2006)**

Las transformaciones en este periodo redefinieron el valor de uso del MNCP: la diversificación de sus servicios y el cambio en su valor simbólico con el recorte de su colección. Una nueva propuesta de guion museográfico con la cual se proyectó una nueva propuesta de país. A pesar de estas transformaciones que acercaron al museo a ser una institución más moderna y abierta. Por otro lado, el contexto continuó afectando negativamente al museo.

La diversificación de servicios enriqueció el *valor de uso* que hasta el momento, se limitaba a la publicación editorial, la exhibición museológica, el centro de documentación y la labor investigativa. Durante este periodo se buscó atraer al público mediante conferencias, talleres y servicio de guiado.

La diversificación de servicios implicó que el *valor de uso* que hasta el momento mostraba al museo como una institución dedicada a la erudición, al desarrollo y divulgación científica, se convirtiera en un espacio educativo y de aprendizaje no solo a nivel académico sino artístico. Un espacio que no solo aportaba un valor de uso educativo sino también recreativo y lúdico, más allá del aporte científico y de conocimiento ofreciendo experiencias que estimularan los sentidos a través del disfrute de las artes, como plantea la Nueva museología.

La diversificación de servicios modificó la *valoración simbólica* del museo, porque se amplió el público objetivo, que hasta el momento había sido únicamente la élite académica del país. Los talleres, las visitas guiadas, las conferencias, el concurso de Tanta Wawas eran espacios para los artistas populares, jóvenes, adultos y niños de la población común de la ciudad, del país y del exterior. Esto lo convirtió en una institución más incluyente y valorada no solo por el público académico.

Este proyecto más incluyente también se reflejó en el espacio que abrió el museo a estudiantes universitarios para que realicen sus prácticas profesionales aportando en diferentes áreas de la institución, lo cual no solo benefició a los estudiantes en la consolidación de sus conocimientos, sino que ayudó la gestión del museo teniendo en cuenta los limitados recursos con los que contaba.

Estos nuevos servicios tuvieron como protagonistas a los artistas populares, con quienes se realizaron talleres, conferencias y concursos como el de Tanta Wawas. Esto implicó la consolidación a nivel institucional de aquella transformación que se venía gestando desde el reconocimiento que se le dio a Joaquín López Antay en 1976, dándole importancia al artista

popular que estaba detrás de la pieza, a sus saberes y contribuyendo a su divulgación y a la protección de la cultura inmaterial del Perú.

En esta época, si bien sólo se publicó un número de la Revista del Museo Nacional, se hicieron pequeñas publicaciones boletines y folletos dirigidos a los turistas y al público en general. Ya el museo se planteaba estrategias de comunicación. El museo se estaba convirtiendo en un museo moderno que avanzaba a las tendencias actuales de la museología, reflejando interés en abrirse al público en democratizar el conocimiento mediante diferentes medios.

En ésta época se dan algunos hechos del contexto que afectan la valoración del MNCP y agudizan el deterioro del entorno urbano inmediato del MNCP: la crisis económica, los despidos masivos de trabajadores gubernamentales, el shock económico impuesto por el fujimorismo, la vulneración a la democracia del país y la violencia.

Durante este periodo también se dio un parcial acercamiento al entorno y a los vecinos aledaños pero el deterioro urbano aledaño al edificio hizo que las propuestas de un museo más incluyente no dieran los resultados esperados.

Otro evento determinante que se dio durante este periodo fue la donación de la colección arqueológica que tenía el MNCP al recién creado Museo de la Nación ocasionando una gran pérdida porque la población que lo visitaba por esta colección prehispánica dejó de venir y el recorte de la colección implicó una transformación en la concepción, la identidad y los objetivos de la institución.

La donación de la colección prehispánica afectó la imagen, la identidad y el valor que el museo aportaba a la sociedad ya que dejó de ser el museo que mostraba al Perú en su historia y diversidad. El museo empieza a construir una nueva identidad que retomó el proyecto del IAP, asumido desde una perspectiva más actual con una colección exclusivamente de arte popular. De esta manera el *valor simbólico* que tienen intrínsecamente las colecciones al ser objetos que representan algo más, se transforma con este cambio de colección, pasando de representar al Perú en su trayectoria histórica a representar únicamente al arte popular, tal como la concibieron los miembros del IAP.

Como consecuencia de lo anterior, se retomó la definición cultural que desarrolló Sabogal y su grupo y con ésta la valoración del Perú como un país mestizo, que ya para esta época tenía gran cantidad de población migrante en su capital que se representada mediante esta colección. Es decir se toma el discurso de mestizaje y del arte popular como arte autentico peruano a unas

condiciones históricas diferentes y el *valor simbólico* se transforma, refiriéndose ya no a un mestizaje rural, sino siendo parte del mestizaje que caracterizaba la capital en ese momento. Además al ser una colección que hacía casi 40 años no se actualizada significativamente, tenía un valor histórico, en el que se representaba el arte popular auténtico que hacía parte de la historia de la realidad cultural de los migrantes que visitaban la ciudad.

En la propuesta de museo se incluyó el nuevo guión museográfico que se mantiene hasta el momento con una nueva visión del arte popular y de la identidad nacional. El nuevo guión museográfico propone visibilizar el arte popular no solo desde su larga duración a través de la sala de antecedentes, sino también en su diversidad a través de las diferentes manifestaciones a lo largo del país a través de la sala de regiones. Esto es determinante para el *valor simbólico* que aporta la exposición, proponiendo una visión de país que fuese consciente de la riqueza cultural que poseía. La Sala de funciones visibiliza los usos, es decir, la dimensión inmaterial del patrimonio, las costumbres y conocimientos que están detrás de las piezas y con esto, las personas que las vivían, lo cual contribuye a disminuir la visión estética con la que se habían abordado las piezas.

En conclusión, durante esta época el MNCP tiene una serie de transformaciones que lo impulsaron a dejar ser un museo tradicional, enfocado en la erudición, con un lenguaje exclusivamente académico, a transformarse en un museo moderno, participativo, inclusivo y en dialogo con su entorno, buscando ser más didáctico, educativo y claro para el público en general (Iglesias, 2014). Sin embargo, a pesar de las importantes labores de gestión para atraer otro tipo de público, este continúa siendo un museo relegado y con insuficientes visitantes.

Lo anterior quizá se deba a la importancia que se continuó dando a la arqueología sobre la cultura viva del país, no solo a nivel gubernamental en sus políticas públicas, sino en la misma población que había interiorizado esta identidad nacional, en la que se valoraban más los antepasados incaicos, que las comunidades vivas del Perú o la cultura de la población migrante que ya estaba asentada en las ciudades. Por tanto, el museo buscaba aportar un valor simbólico de tipo social patriótico transmitiendo una idea de Perú representado por la diversidad de la cultura viva, la cual no correspondía a la identidad imperante política y socialmente que tenía de base la nación milenaria incaica.

La perspectiva histórica permite comprender cómo eventos históricos de la gestión como el *renacer del proyecto del IAP*, tiene unas causas e implicaciones claras que no serían relevantes si este hecho se viera aisladamente. El hecho que se retome este proyecto, permite entender

cómo el museo a pesar de sus transformaciones, mantiene en su esencia parte de la herencia ideológica de las bases con la que se fundamentó en sus inicios y del que el IAP fue partícipe. También se evidencia la estrecha relación que tiene el contexto con la gestión, porque a pesar de que se retoma el proyecto del IAP, este se manifiesta de una manera diferente, ya que el museo se ha enriquecido, abriéndose al público, y no estando dirigido a una élite o a la comunidad académica únicamente. Es decir, se retoman las ideas del IAP, pero son abordadas y se reflejan en la gestión y en los valores culturales de una manera diferente.

La estrecha relación del contexto con la gestión del MNPC y los valores culturales que proyecta, se observan en el hecho de que a pesar de los importantes avances que se dan desde el MNCP por abrirse al público, los factores negativos del contexto- entorno urbano, violencia, difícil situación económica, inestabilidad política- no permiten que la gestión y los valores culturales que proyectó, genere las consecuencias esperadas de integrarse de mejor manera al público.

Por primera vez, durante este periodo se ve una clara y activa disposición de la gestión para adaptarse al contexto en el que se encuentra, al poner al público y a los artistas populares en el objeto de su quehacer. Es un periodo que refleja su relación histórica con el pasado al retomar ideas ya planteadas en periodos anteriores; y con el futuro, reflejada en las innovaciones que conducirán al museo a la apertura al público que empezará a construir a partir de este momento y continúa desarrollándose actualmente.

Tabla 5. Análisis Cuarto Periodo La Historia del Arte y el Renacer del IAP

Cuarto Periodo La Historia del Arte			
Valores		Gestión del Museo	Contexto
<b>Valor de Uso</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>La diversificación de servicios hizo que el valor de uso que hasta el momento había aportado el museo como una institución dedicada a la erudición, al desarrollo y divulgación científica, se ampliara aportando un valor educativo no solo a nivel académico sino artístico.</li> <li>El MNCP empezó a aportar un valor de uso recreativo y lúdico.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Se realizan otras actividades como conferencias, talleres y servicio de guiado que buscan llegar a más público.</li> <li>Por esta época a pesar que se publicó solo un número de la Revista del Museo Nacional, se publicaron boletines y folletos que divulgaban el museo y sus servicios, el arte popular y los importantes maestros artistas populares y sus tradiciones culturales.</li> <li>El museo se planteaba estrategias de comunicación, lo cual refleja un interés en abrirse al público y ofrecer servicios dirigidos a este.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Factores del contexto iniciados en gran medida en los años 80s, que afectan al MNCP durante este periodo:               <ul style="list-style-type: none"> <li>La crisis económica</li> <li>Los despidos masivos de trabajadores gubernamentales</li> <li>El shock económico impuesto por el fujimorismo</li> <li>La vulneración a la democracia del país</li> <li>La ola de violencia.</li> </ul> </li> </ul>
<b>Valor Formal</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El edificio continúa teniendo poca valoración de la población que frecuenta el entorno se le dan usos inadecuados al mismo.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Se dio un parcial acercamiento al entorno, con los vecinos aledaños, sin embargo no fue suficiente.</li> <li>El deterioro urbano en el que estaba inserto el edificio provocó que las importantes transformaciones que proponían un museo más incluyente influyera significativamente en que no se vieran los resultados esperados.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Estas problemáticas contribuyen a agudizar el deterioro del entorno urbano inmediato del MNCP.</li> </ul>
<b>Valor Simbólico</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Al ser una colección que hacía casi 40 años no era actualizada significativamente, tenía un valor histórico, en el que se representaba el arte popular auténtico recopilado por los miembros del IAP.</li> <li>El nuevo guion museográfico propone visibilizar el arte popular no solo desde su larga duración sino también en su diversidad, lo que proporciona un valor simbólico, proponiendo una visión de país que fuera consciente de la riqueza cultural que poseía.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El museo continúa en gran medida enfocado a la comunidad académica, pero empieza a tener en cuenta al resto del público. Se involucra a los artistas populares en las actividades de la institución.</li> <li>Se enfatiza en Historia del arte, gracias a la Directora Sara Acevedo a partir de 1993, que trae consigo gran cantidad de personal profesional en esta área. Esto implicará el renacer en gran medida del proyecto del IAP.</li> <li>Se dona la colección arqueológica al recién creado Museo de la Nación.</li> <li>Se realizó un nuevo guión museográfico que se mantiene hasta el momento.</li> <li>A pesar de los intentos de la gestión durante este periodo del MNCP por atraer otro tipo de público, continuó siendo un museo relegado, con insuficientes visitantes.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Se continuó dando importancia a la arqueología sobre la cultura viva del país, no solo a nivel gubernamental de políticas públicas, sino de la población misma que había interiorizado esta identidad nacional, en la que se valoraban más los antepasados incaicos, que las comunidades vivas del Perú.</li> </ul>

### **Análisis del Quinto Periodo arte popular como patrimonio cultural inmaterial (2003-2014)**

Durante este periodo los valores del uso del MNCP se mantienen estables en relación al periodo anterior. Sin embargo se observan algunas transformaciones en la concepción de la colección, y con esto, en la manera como se concibe tanto el museo como los valores simbólicos que se buscó proyectar. Esto se debió a la introducción del discurso patrimonial a la gestión del museo y al énfasis que se le dio a las estrategias comunicativas hacia el público.

Uno de los hechos más importantes de este periodo es la adscripción del MNCP a la Dirección de Patrimonio Inmaterial. Esto permite inferir que el MNCP ya era reconocido por resguardar no solo una colección de piezas de arte popular estéticamente llamativas, sino que además estaba asociado con la cultura viva contemporánea. Es decir, era valorado más que de manera formal por las piezas y por una valoración simbólica que lo asociaba con la diversidad cultural del país.

Durante esta época el MNCP mantuvo la perspectiva de la historia del arte sobre todo porque gran parte del personal correspondía a profesionales de esta disciplina. Por otro lado, se continúa con la diversificación de servicios que se había iniciado en el periodo en que se crearon los talleres. De lo anterior se infiere que el MNCP continuó aportando no solo un *valor de uso académico*, de educación, sino también un *valor de uso lúdico y recreativo* como en el periodo anterior.

También se dio continuidad a la remembranza del proyecto del IAP. Esto no solo visibiliza un *valor estético* de las obras de estos pintores indigenistas, sino que también rememora el proyecto indigenista en sí mismo, como un proyecto que proponía un país diferente, un país mestizo. Por lo tanto, se aporta un *valor simbólico*, histórico rememorativo.

Durante este periodo existen varios hitos históricos importantes del contexto que influyeron en la gestión del museo y en los usos que proyectaba, entre estos se destacan la promulgación de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de UNESCO de 2003, y la Ley General del Patrimonio Cultural de 2004, que contribuyeron a que se le diera más importancia al patrimonio inmaterial sobre el material y arqueológico y se establecieran bases para su gestión en el país y en museos con este tipo de colecciones como era el MNCP.

Durante este periodo, con una visión patrimonial de la colección, se afianzó la perspectiva de que estas piezas son más que objetos, son apreciadas más allá de su valor formal, estético. El periodo tiene un valor simbólico relacionado con la inmaterialidad que evocan, es decir, la



cultura, conformada por creencias, técnicas, conocimientos, prácticas, cosmovisiones que están vivas en sus portadores. Por tanto, la gestión de la colección carece de sentido sin involucrar a los artistas populares.

Los artistas populares continuaron siendo aliados del MNCP, continuaron dictando los talleres, y el museo empieza a celebrar el Día del Artesano en el que se reconoce la labor hasta el día de hoy de diferentes maestros en estas tradiciones. Al respecto la intervención más relevante es Ruraq Maki, que buscó ser una estrategia de salvaguarda y protección del patrimonio inmaterial del arte popular peruano. Se logró enriquecer nuevamente la colección, es decir, esta dejó de ser una colección histórica para ser una colección que representa una cultura viva y diversa, que es el testimonio de los conocimientos, técnicas, y saberes de los artistas populares actuales y sus antepasados.

Por esta época el MNCP continúa -al igual que el periodo anterior- con la diversificación de sus servicios que permiten el acercamiento a un público que va más allá del académico. Se agregan el énfasis otorgado a la difusión y promoción de la colección y la tradición culturales que tenían detrás mediante diversos mecanismos comunicativos; esto permitía el acercamiento a más público. Algo significativo durante este periodo es que, a su valor de uso, que hasta este momento se representaba en: el estudio científico y académico a través de las publicaciones, el de reserva de la colección y el lúdico y recreativo a través de los talleres; se añade un *valor de uso* más relacionado con la explotación de dicho patrimonio cultural a través de la comercialización de piezas artesanales en Ruraq Maki.

Visibilizando a los artistas populares en un espacio como Ruraq Maki, se está mostrando al Perú como un país rico en diversidad cultural inmaterial, es decir, surge una nueva propuesta de identidad que más allá de contar con una importante variedad de patrimonio arqueológico. El Perú cuenta con una gran cantidad de comunidades que tienen tradiciones culturales milenarias vivas reflejadas en el arte popular que producen.

Durante este periodo los dos grandes protagonistas del MNCP no son la colección ni la élite académica, sino el público y los artistas populares. El público al que buscó dirigirse mediante diferentes medios de comunicación, publicaciones, exposiciones itinerantes, documentos audiovisuales, internet, etc. y los artistas populares que encontraron en el MNCP un aliado estratégico, que además de visibilizar su cultura, los ayudan a comercializarla y a beneficiarse económicamente.

Ruraq Maki ha sido una de las más importantes acciones de gestión durante este periodo en tanto que es una propuesta de salvaguarda del patrimonio cultural artesanal que tiene en cuenta que la cultura no solo tiene su beneficio intrínseco sino que puede generar beneficios tangibles para las comunidades portadoras. Es decir, la cultura concebida como motor de desarrollo y de bienestar económico y social. No solo el Ruraq Maki sino en general el proyecto del MNCP durante este periodo ha estado en función de un *valor de uso* por la salvaguarda del arte popular del Perú, generando espacios para la visibilización y protección más allá de los objetos y de los artistas populares que las elaboran.

En este periodo el MNCP empezó a acercarse a lo que es un *museo vivo*. Al adoptar el discurso patrimonial se generó conciencia de que tanto el patrimonio material como inmaterial son elaboraciones humanas, que hacen parte de una misma cosa: la cultura (Lee, 2004). El museo dejó de concebirse únicamente como depósito de objetos materiales y empezó a concebirlos como partes abstractas de algo más grande: la memoria, pensamientos y conocimientos que les dieron vida y que hacen parte del cuerpo de sabiduría que construye el sentimiento de identidad del país (Kurin, 2004) (Yoshida, 2004). Esto se refleja en el acercamiento a los artistas populares y en la importancia que se empezó a darle a la divulgación de la inmaterialidad que estaba detrás de la colección. Además, durante este periodo se dio otro paso para acercarse a ser un *museo vivo*, al ser consciente de que todo los esfuerzos de la institución toman sentido al convocar al público, por esto empieza a concentrarse en generar estrategias para atraerlo.

Al igual que en el periodo anterior, se evidencia la estrecha relación entre la gestión del MNCP, el contexto y los valores culturales que proyectó. Se hace relevante la descripción histórica del presente periodo para resaltar la continuidad de la gestión del museo y los valores culturales del periodo anterior al presente, en especial, su vocación de abrirse al público.

Esto se manifestó, en el hecho de que al igual que el periodo anterior, el MNCP continúa con su esfuerzo de abrirse al público, lo cual permitió que empezara a adaptar su gestión a las transformaciones de la sociedad, y con esto, los valores culturales que proyectaba. Dentro los diferentes aspectos del contexto, se destaca el discurso patrimonial de las políticas culturales como un elemento que influenció las transformaciones de la gestión del museo durante este periodo.

En cuanto a los valores culturales del periodo anterior, se mantuvieron estables y se ampliaron un poco más, lo cual se vio reflejado específicamente en los valores de uso. Este

periodo tuvo una continuidad con el periodo anterior y con parte de las ideas del IAP, que solo sería posible comprender si se aborda esta época desde la perspectiva histórica.

Tabla 6. Análisis Quinto Periodo El arte popular como patrimonio cultural

Periodo El arte popular como patrimonio cultural		
Valores	Gestión del Museo	Contexto
<b>Valor de Uso</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>Se enfatiza en la difusión y promoción de la colección y la tradición cultural que tenían detrás mediante diversos mecanismos comunicativos lo cual permitía el acercamiento más estrecho al público.</li> <li>Se añade un valor de uso relacionado con la explotación de dicho patrimonio cultural a través de la comercialización de piezas artesanales en Ruraq Maki.</li> <li>No solo el Ruraq Maki sino en general el proyecto del MNCP ha ido en función de un valor de uso de la salvaguarda del arte popular del Perú, generando espacios para la visibilización y protección más allá de los objetos, de los artistas populares que las elaboran.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Se continúa dando la perspectiva de la historia del arte ya que continúa pensándose en el proyecto del IAP, y gran parte del personal del MNCP continúa siendo profesionales del arte. Esto se refleja en que se exponen e investigan las obras del IAP.</li> <li>Se continúan y diversifican los talleres.</li> <li>Se crea el cargo de gestión educativa y promoción.</li> <li>La comunicación institucional se enfoca a difundir el patrimonio cultural inmaterial que poseía el MNCP, las investigaciones y la colección.</li> <li>Aumentan los visitantes.</li> <li>Desde la pérdida de la colección arqueológica, continuaba siendo un museo sin identidad, se buscó crear una nueva identidad basada en ser el museo nacional de arte popular más importante del país.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Se crea en el 2010 el Ministerio de Cultura y con este se realizan algunas transformaciones a nivel organizativo.</li> <li>El MNCP entra a ser parte de la Dirección de Patrimonio Inmaterial.</li> </ul>
<b>Valor Formal</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>Esto visibiliza un valor estético de las obras de estos pintores indigenistas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Se continúa enfatizando el proyecto del IAP, sobre todo el legado pictórico, de acuarelas y dibujos que hizo el grupo durante su actividad para realizar exposiciones.</li> <li>El MNCP empieza a salir a hacer exposiciones itinerantes para llegar al público.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Se acrecienta el deterioro del contexto urbano del museo afectando aún más la llegada de visitantes.</li> </ul>
<b>Valor Simbólico</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>El MNCP es adscrito a la Dirección de Patrimonio Inmaterial debido a ser reconocido por concebir una colección que no resguardaba piezas artísticas sino cultura viva.</li> <li>Con una visión patrimonial de la colección se afianza la perspectiva de que estas piezas van más allá de objetos que además de su valor formal, estético, tiene un valor simbólico relacionado con la inmaterialidad que evocan, es decir, la cultura, conformada por creencias, técnicas, conocimientos, prácticas, cosmovisiones, que están vivas en sus portadores.</li> <li>La gestión de la colección deja de tener sentido sin involucrar a los artistas populares.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El artista popular continúa siendo aliado del MNCP, se continúan dictando los talleres y el museo inicia la celebración del Día del Artesano.</li> <li>La intervención más relevante es Ruraq Maki, la cual ha convertido al MNCP en un aliado estratégico de los artistas populares, contribuyendo a la difusión de sus tradiciones, y ayudándoles a generar una fuente de ingresos a través de la comercialización de las piezas.</li> <li>Se generan publicaciones escritas y audiovisuales en un lenguaje claro e inclusivo que divulgan información acerca de la colección, el Ruraq Maki, las exposiciones temporales, etc.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El patrimonio inmaterial toma fuerza dentro el discurso de la cultura gracias a la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO de 2003 y a las Ley General del Patrimonio Cultural, lo cual contribuye a equilibrar un poco la importancia que se le otorgaba al patrimonio cultural material.</li> </ul>

### **Análisis del Sexto Periodo: Periodo Actual**

Las actividades realizadas por el MNCP durante esta época son diversas y se dirigen a públicos diferentes. Su propuesta no solo es educativa, sino también lúdica y recreativa a través de sus talleres. Al dejar de pertenecer a la Dirección de Patrimonio Cultural Inmaterial, el énfasis de patrimonio cultural disminuye, pero sobretodo la articulación y visibilidad del MNCP en las labores conjuntas.

El MNCP ha logrado tener una gran variedad de servicios para diferentes públicos, por tanto el *valor de uso* de la institución es bastante amplio; por un lado, está el valor científico, ofreciendo el servicio de biblioteca, editando la Revista del Museo Nacional y la investigación de las piezas. Por otro lado, está el valor de uso educativo reflejado en los talleres, conferencias y capacitación que ofrecen a diferentes públicos. Estos talleres no son puramente académicos, sino que también tienen un aporte artístico, lúdico y recreativo. Además de estos valores de uso, el museo aporta otro importante valor, que es la gestión de una manifestación de patrimonio cultural inmaterial del Perú: el arte popular.

La situación actual del MNCP es el resultado de una trayectoria histórica. Gran parte de las acciones de gestión, de los valores que proyecta, de los imaginarios que se le atribuyen se relaciona con hechos relevantes de los diferentes periodos de su historia que se han descrito. Por tanto la realidad actual se construye a través de la relación histórica que han tenido la gestión del MNCP y los hitos históricos del contexto reflejados en los valores culturales que proyectó a lo largo de su historia.

De los inicios y antecedentes del MNCP sobrevive el grueso de la colección, las acuarelas, los grabados que dejaron Sabogal y los miembros del IAP, las publicaciones e investigaciones desarrolladas por Valcárcel y sus estudiantes. Sobrevive la idea de un museo que abarque la cultura del Perú profundo, el que ha sido invisibilizado, el Perú mestizo e indígena.

El aporte que más contribuye al reconocimiento actual del MNCP es el *valor simbólico* que le otorga especialmente la comunidad académica por ser el espacio donde, personajes como Valcárcel y Sabogal desarrollaron parte de su proyecto artístico y académico; así el MNCP se convierte en el espacio evocador de esta importante etapa intelectual del país y de la ciudad. Muchas veces el museo resulta siendo más valorado en la actualidad por este primer periodo del museo que concentró esta serie de personajes históricos, que por las diferentes labores que actualmente contribuyen a la salvaguarda de parte del patrimonio cultural inmaterial del país.

De este primer periodo también se heredó un valor formal contenido en la colección del museo recopilada en gran medida durante esta época.

De la etapa antropológica y arqueológica queda la continuidad del museo como centro de investigación y la consolidación de la Revista del Museo Nacional, que como espacio para la divulgación sigue vinculada al MNCP. A pesar de que su publicación sea más esporádica, sigue estando a su cargo y sigue divulgando investigaciones en ciencias sociales. Esta etapa por tanto, ha aportado al valor de uso académico que tiene hasta ahora el museo a través de la continuidad de la publicación de la Revista del Museo Nacional. Por su trayectoria histórica esta revista ya contiene una *valoración simbólica* por ser una de las publicaciones que han registrado la evolución de las ciencias sociales del país.

La etapa de historia del arte abre el MNCP al público, ya no se dirige solamente al público académico, lo cual se hace a través del acercamiento de los artistas populares mediante espacios como el Concurso Nacional de Tanta Wawas y de los talleres que se mantienen hasta hoy. Esto aporta hasta el día de hoy la diversificación del valor de uso de la institución más allá del aporte académico que hasta el momento había tenido. La propuesta conceptual del guion museográfico no solo contribuye al desarrollo de la conceptualización del arte popular sino también a la consolidación un valor simbólico basado en una identidad nacional más diversa.

Del periodo del arte popular como patrimonio cultural inmaterial el MNCP consolida la concepción de los objetos como manifestaciones de un trasfondo cultural más complejo, lo cual se refleja en la divulgación de las piezas y de los artistas populares que están detrás de ellas: sus conocimientos, técnicas y con esto, el artista popular se empieza a reconocer como aliado del MNCP. Todo esto divulgándolo a través de medios claros y asequibles para cualquiera. Este periodo contribuye por tanto a la complejización del valor de uso del museo a una perspectiva más abierta al público y a su valoración simbólica, a una noción más inmaterial del arte popular.

La identidad actual del MNCP es amplia porque aunque plantea que se concentra únicamente en las artes populares, aporta al desarrollo de otras manifestaciones culturales. El que se dicten talleres de lenguas tradicionales como el aimara, quechua y el awajun o que el museo sea el organizador de un concurso gastronómico como es el de Tanta Wawas, siendo estas manifestaciones culturales que van más allá de las artes populares, refleja que el potencial y el campo de acción del museo va mucho más allá y podría tal vez convertir su objetivo principal en algo más ambicioso que abarque no solo el arte popular si no el patrimonio cultural

inmaterial del Perú. De esto se infiere que el objetivo del museo puede precisarse aún más y esto contribuirá a definir su norte, y con esto, su identidad, lo cual facilitará que el museo se comprenda a sí mismo y pueda darse a conocer más claramente al público.

Otros eventos que se continúan realizando como el Concurso Nacional de Tanta Wawas y la participación en el Ruraq Maki, son importantes espacios para la difusión del arte popular y para promover el desarrollo de las comunidades portadoras a través de su cultura. Son espacios asequibles para todo el público, que extienden el museo más allá de su edificación, logrando llegar a más público.

Existen imaginarios erróneos frente a lo que es el MNCP o simplemente no existe en el imaginario de gran parte de la población de la ciudad y del país. De la serie de imaginarios erróneos que hay alrededor del MNCP se infiere la necesidad de hacer un estudio de público, definir una identidad congruente con su plan estratégico, además de consolidar unas estrategias comunicativas claras.

La contribución del museo va más allá del aporte del arte popular ya que parte de los talleres ofrecen temáticas relacionadas con el arte popular y con otras manifestaciones de patrimonio inmaterial. A través de los talleres se difunden y recrean las manifestaciones culturales y se revalora la imagen del artista popular al ser ellos mismos quienes se encargan de realizarlos. Las exposiciones permanentes y temporales difunden el arte popular con las visitas guiadas que realiza la institución a la población.

Cabe resaltar que los objetos de arte popular están relacionados con las tradiciones culturales y técnicas que la soportan y muchas veces están estrechamente relacionadas con otras manifestaciones de patrimonio inmaterial, por ejemplo piezas que representan una danza o una fiesta popular, los vestidos usados en una ceremonia. Por eso la gestión de esta colección tiene implicaciones en la salvaguarda y en la difusión de otras manifestaciones de patrimonio cultural.

Así mismo, es necesario cuestionar hasta qué punto, el que el museo conceptualice su colección y su labor en términos de artes populares, pueda ser una camisa de fuerza que no solo lo limite en cuanto a su campo de acción frente a otras manifestaciones culturales. También es importante preguntarse hasta qué punto este concepto se queda en la apreciación estética de las piezas que tuvieron los miembros del IAP al elaborar la colección, en la que no se le otorga mayor importancia a las tradición inmaterial que hay detrás. El nombre Museo Nacional de la Cultura Peruana resulta más amplio, ambicioso y acorde con la idea de museo vivo en el que

realmente se tiene en cuenta la dualidad material e inmaterial de las piezas. Sin embargo, el museo durante la mayor parte de su historia, ha desconocido esta riqueza inmaterial.

Otra evidencia de que el MNCP no ha logrado consolidar aún su identidad es que la colección, y el objetivo que plantean no corresponden al nombre que este tiene, el cual está más acorde con la propuesta inicial con lo que lo concibieron Sabogal y Valcárcel: un museo con las piezas más representativas de la cultura peruana. Para que su identidad sea más sólida actualmente debería haber una consistencia entre los objetivos del museo, su colección, su nombre y los servicios que ofrece. Esto se evidencia en el hecho de que el museo no ha actualizado totalmente su imagen de acuerdo a lo que es actualmente; aún mantiene parte del proyecto con el que fue fundado y se ha estado transformando constantemente.

Vale recordar que esta concepción inmaterial de la colección facilita que el museo sea gestionado participativamente ya que el trasfondo inmaterial de las piezas puede ser gestionado únicamente con participación de sus portadores, como corresponde a un museo moderno (ICOM, 2013). Para que se consolide como un museo moderno, un museo vivo, debe tener sus salas llenas de visitantes. De nada sirve exhibir piezas en las que se tiene en cuenta su trasfondo inmaterial si estas no son percibidas, aprendidas o conocidas por nadie. Es decir, el museo puede manejar la colección, la exhibición, desarrollar la investigación, construir materiales educativos, pero si el público no llega a sus salas se habrá cumplido solo parcialmente el propósito del museo y se habrá desaprovechado su potencial de difundir conocimiento.

Para lograr que el museo consolide una identidad en la que se le de relevancia a lo inmaterial, es importante darle mayor importancia al artista y no solo al objeto, porque de otra manera la pieza queda petrificada, sin concebir la continuidad que puede tener gracias a quienes la elaboran. Esto se logra visibilizando al artista popular a través de estos espacios en los que transmite sus conocimientos a través de los talleres o dándole un espacio en el que ellos mismo puedan investigar la historia, el proceso técnico, e incluso generar beneficios económicos a través de su tradición. Lo anterior busca que el artista se empodere en la sociedad y especialmente en su propia comunidad logrando que los jóvenes valoren su tradición y deseen darle continuidad a la misma (F. Villegas, Conversación personal, 13 de junio de 2016)

La gestión del MNCP ha sido abordada principalmente desde dos disciplinas: la Antropología y la Historia del Arte. Esto se ve reflejado en que su objeto de estudio, el arte popular, el MNCP lo aborda desde estas perspectivas. El museo debe ser un espacio en el que las labores de la gestión, como la investigación, el manejo de la colección y el acercamiento al

público, sean abordados desde diferentes perspectivas. Escoger uno sobre otro hace que no haya una aproximación integral a la colección, y con esto que se invisibilice información valiosa que podría aportar a la misma y por tanto, se gestione y salvaguarde de manera incompleta el patrimonio que posee.

Por esto es importante que en este momento, en el que priman profesionales de historia del arte que hasta el momento han hecho un imprescindible aporte a la gestión y comprensión de la colección, se considere involucrar otro tipo de profesionales. Los antropólogos pueden aportar en la labor de develar el entramado cultural que hay detrás de las piezas. También sería beneficioso para el museo integrar profesionales de otras disciplinas como arqueólogos, historiadores, sociólogos, entre otros profesionales de las ciencias sociales y de todas aquellas profesiones que puedan dar su aporte disciplinar al museo.

El contexto urbano inmediato continúa siendo poco agradable e inseguro, lo cual desestimula la visita al MNCP. Actualmente se realizan algunos acercamientos al entorno a través de talleres gratuitos ofrecidos al público que pasa por allí. El museo dejó de concebirse de manera pasiva frente al entorno: aprovecha su potencial de intervención en el mismo, se plantea una propuesta activa frente a las problemáticas, intenta involucrar al público y transforma tanto el interior como el exterior del museo en un espacio cultural y recreativo. Esta práctica debe ser uno de los pilares del MNCP, no solo porque en las últimas tendencias de la Nueva Museología se recomienda que el museo se conciba como una institución en constante dialogo con el entorno (Iglesias, 2014) sino porque su mismo valor cultural puede contribuir a la mejora de su entorno, al ser un espacio educativo que transforme la percepción de la zona. Uno de los ejemplos de este efecto es el del Museo Guggenheim de Bilbao, que ha tenido un impacto positivo tanto en el barrio como en la ciudad en la que se encuentra y por lo cual lo llaman el “efecto Guggenheim”. (López, 2013)

Otra de los aportes del MNCP es que aporta a la vigencia y comprensión del arte tradicional por parte de la comunidad en general, lo cual estimula la demanda en este mercado (E, Miranda, Comunicación Personal, 3 de Octubre de 2015) y por tanto contribuye al mejoramiento de la vida de los artistas populares portadores de este patrimonio inmaterial.

La competencia cultural en Lima y en el país es bastante reñida, no solo con museos importantes que despliegan propuestas innovadoras, insertas en las últimas tendencias de la museología, con claras estrategias comunicativas y pedagógicas, sino también con museos privados y universitarios que poseen colecciones con la misma temática del MNCP. Estos



museos con colecciones similares, en algunos casos por razones presupuestales, de gestión entre otras, han logrado mayor continuidad en la compilación de la colección que el MNCP y por tanto cuentan con una colección tan importante como la del museo.

El MNCP mejorar su competitividad implementando estrategias para atraer y satisfacer al público. Para esto se requieren estudios de marketing como por ejemplo estudios de público y de sus necesidades, entre otros. Estos estudios deben ser constantes y actualizados. Al concebirse como un museo moderno, que se deba a su público y que esté al servicio de la sociedad. Para esto, debe tener en cuenta que la sociedad es dinámica y por tanto el museo debe ir a su ritmo estableciéndose con una naturaleza flexible y adaptativa.

En los años noventa es cuando el MNCP empieza a ampliar su enfoque erudito y académico y a prestar atención a otros sectores sociales como los artistas populares, los escolares y al público en general. Hoy el MNCP tiene una perspectiva mucho más cercana al público. Sin embargo para consolidar esta posición es necesario que el MNCP sea consciente que está inserto en una sociedad cambiante a la que puede aportar de diferentes formas a medida que va pasando el tiempo. Para esto debe estudiar su público y debe comprender las relaciones sociales, económicas, culturales, políticas que tienen lugar a diferentes escalas geográficas: su barrio, distrito, ciudad, país, continente, etc.

Ahora más que nunca “Debe tenerse en cuenta que estamos ante una realidad social y cultural que cambia aceleradamente, de manera impredecible, desbordando cualquier esquema preconcebido y que resulta desfavorable el creciente desinterés de la juventud por el conocimiento de nuestro pasado y nuestros elementos culturales. Tal situación es producto del desconcierto provocado por la abrumadora introducción de modas y estilos de vida foráneos.” (Valcárcel, 1981, 420).

Sin embargo, la desactualización del MNCP no es la única razón para el decrecimiento de la popularidad del museo. La transformación en el reconocimiento que se le daba a las ideas sobre las que se fundamentó el museo (indigenismo, mestizo, arte popular, etc.), los altibajos en la valoración de estas ideas y conceptos y del proyecto político que tenían detrás, transformaron la valoración misma del museo. Por ejemplo, el concepto de arte popular tiene sus picos altos y bajos: en unas épocas se ha considerado arte, en otras artesanías, en unas épocas sus creadores han sido artistas populares, en otras artistas populares (F. Villegas, Conversación personal, 13 de junio de 2016).

A su vez es preciso reconocer los importantes estudios y avances que ha hecho el museo, en la creación de diversos servicios específicos para los diferentes públicos que han identificado. Se destaca el diseño de servicios adaptados a la población discapacitada que incluyen herramientas de experiencia sensorial. Esto lo acerca a ser un espacio que democratiza la información y a ser un espacio inclusivo en el que el público pueda acceder a la riqueza cultural que resguarda sin importar su lengua, lugar de procedencia, estrato socioeconómico, nivel académico, edad o limitaciones físicas.

Aunque se han dado importantes avances para que la exposición sea comprensible, expresiva, didáctica y educativa, hay un largo camino por recorrer y gran cantidad de elementos útiles para enriquecer estas salas. Los materiales audiovisuales que realiza el Ministerio de Cultura desde la División de Patrimonio Inmaterial pueden ser importantes a la hora de complementar la exhibición visibilizando la riqueza inmaterial que tienen las piezas y a quienes las hacen posible.

Hasta el día de hoy no hay suficientes políticas públicas claras de gestión para los museos en el Perú, no establecen claramente funciones, áreas, y pautas que debe tener un museo público (E, Miranda, Comunicación Personal, 3 de Octubre de 2015), lo cual dificulta la labor de las direcciones, que al cambiar frecuentemente, rompen la continuidad en los procesos, teniendo cada una perspectiva diferente sobre el deber ser del museo y sobre cómo debe ser gestionado el mismo y su colección.

Tabla 7. Análisis Sexto Periodo Actual

	Periodo Actual		
	Valores	Gestión del Museo	Contexto
<b>Valor de Uso</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El MNCP tiene gran variedad de servicios para diferentes públicos, por tanto el valor de uso de la institución es bastante amplia.</li> <li>Primero, el valor científico: ofrece el servicio de biblioteca, edita la Revista del Museo Nacional y la investigación de las piezas.</li> <li>Segundo, el valor de uso educativo reflejado en talleres, conferencias y capacitación ofrecido a diferentes públicos.</li> <li>Los talleres no son puramente académicos, también tienen un aporte artístico, lúdico y recreativo.</li> <li>Más allá de estos valores de uso, el museo gestiona una manifestación de patrimonio cultural inmaterial del Perú: el arte popular.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>La situación actual del MNCP es el resultado de una trayectoria histórica.</li> <li>Las actividades realizadas por el MNCP durante esta época fueron bastante diversas y tuvieron en cuenta a diferentes públicos. Su propuesta no solo fue educativa sino también lúdica y recreativa a través de sus talleres.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El MNCP deja de tener una directora compartida con la Dirección de Patrimonio Cultural.</li> <li>El contexto urbano continúa siendo poco agradable y seguro, lo cual perjudica la visita al MNCP.</li> </ul>
<b>Valor Formal</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Empieza a dejar de concebir de manera pasiva el entorno en el que se encuentra y las problemáticas que tiene.</li> <li>Se plantea una propuesta activa frente a dichas problemáticas, teniendo en cuenta la capacidad de intervención del museo a su entorno.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El MNCP hace algunos acercamientos al entorno realizando talleres gratuitos ofrecidos para el público que pasa por allí.</li> </ul>	
<b>Valor Simbólico</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El valor simbólico y el valor de uso del MNCP es el resultado de su devenir histórico, cada etapa, cada gestión han dejado huellas en el museo que se convierten actualmente en acciones concretas, conforman también la manera en que se concibe la colección, el museo mismo y su gestión.</li> <li>El aporte que más contribuye al reconocimiento actual del MNCP es el valor simbólico que se le otorga al museo, especialmente por la comunidad académica, por ser el espacio donde todos estos personajes desarrollaron parte de su proyecto artístico y académico.</li> <li>Así el MNCP se convierte en el espacio evocador de esta importante etapa intelectual del país y de la ciudad.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>De los inicios y los antecedentes del MNCP, sobrevive el grueso de la colección, las, acuarelas, grabados que dejaron Sabogal y los miembros del IAP, las publicaciones e investigaciones desarrolladas por Valcárcel y sus estudiantes.</li> <li>De la etapa antropológica y arqueológica, queda la continuidad del museo como centro de investigación, y la consolidación de la Revista del Museo Nacional, como espacio para la divulgación sigue estando vinculada al MNCP.</li> <li>La etapa de la historia del arte abre el MNCP al público, lo deja de dirigir únicamente a un público académico; esto lo hace a través de nuevos servicios, del acercamiento a los artistas populares a través de espacios como el Concurso Nacional de Tanta Wawas y los talleres que se mantienen hasta hoy.</li> <li>Del periodo de patrimonio cultural el MNCP consolida esa concepción de los objetos como manifestaciones de un trasfondo cultural más complejo y la consolidación del artista popular como aliado del MNCP.</li> </ul>	

## Prueba de hipótesis

De acuerdo al propósito de esta investigación de analizar mediante la economía de la cultura la relación entre la gestión del MNCP y su contexto a lo largo de su historia, se plantearon algunas hipótesis que buscaron ser contrastadas a lo largo de la misma. Recordemos que para analizar la relación de la gestión del MNCP con sus valores y su contexto desde la economía de la cultura, se describió la historia de la gestión del MNCP, se identificaron los hitos del contexto que la han influido y se buscó comprender los valores culturales que devela la gestión del MNCP a lo largo de su historia. Para cada uno de estos objetivos se planteó una hipótesis que se contrastará a continuación.

La hipótesis general - *Existe una estrecha relación entre la gestión del MNCP, el contexto en el que se desarrolla y los valores culturales que proyectó a lo largo de su historia*- fue validada. Así lo respalda el análisis de la relación del museo con su entorno durante los diferentes periodos históricos en los que este se vio influenciado con hitos del contexto que reflejaban tendencias culturales, ideológicas, políticas y sociales. Esta correspondencia a su vez influyó en los valores que el MNCP buscaba proyectar a la sociedad.

Uno de los aspectos constantes a lo largo de la historia del MNCP, que refleja esta estrecha relación entre la gestión del museo, los valores que proyecta y el contexto, está en que el museo sea de carácter nacional. Este carácter público estuvo relacionado con que especialmente en sus inicios, la gestión del MNCP proyectó un valor simbólico, social y de identidad nacional, que correspondía a los propósitos, y tendencias políticas y gubernamentales del contexto de la época, reforzando así un sentimiento de patriotismo. El MNCP no se actualizó constantemente frente a las ideas preponderantes de identidad y construcción de nación cambiantes, por lo tanto fue perdiendo el protagonismo ante la sociedad peruana. Esto se debe a que el MNCP durante mucho tiempo se enfocó hacia un público reducido de la elite académica, lo que hace que hasta el día de hoy no tiene el suficiente reconocimiento de la sociedad.

A partir de esto, puede afirmarse que la primera hipótesis específica planteada -*La gestión del MNCP no se ha adaptado intencionalmente a los constantes cambios del contexto a lo largo de su historia*- se verifica en gran medida, ya que a pesar que no es conveniente hacer generalizaciones en un periodo de 70 años de historia, si se puede decir que el MNCP no se ha adaptado de manera intencionada y constantemente al ritmo de las transformaciones de la sociedad. Con lo anterior no se afirma que se haya mantenido totalmente estático desde su fundación. Sin embargo ha mantenido una transformación pasiva, es decir no ha sido una

transformación que el museo conscientemente haya buscado partir estudio y estrategias enfocadas a la adaptación a las necesidades de la sociedad, de un público y de sus transformaciones a lo largo del tiempo.

Esto se debe en gran medida a que durante un importante lapso de tiempo el MNCP se orientó exclusivamente al público académico como su único público objeto. Este sector tiene un ritmo y unas especificidades diferentes al del resto de la sociedad, y no puede afirmarse que sea una muestra significativa ni representa el total de la población, por tanto, mientras la sociedad se iba transformando, el MNCP no atendió a esas transformaciones y por lo tanto no se adaptó a las mismas. En los últimos periodos, a partir de los años 90, el museo fue colocando cada vez más al público como protagonista de su gestión. Sin embargo, aún hoy hay mucho por hacer con relación a estudios de su público y estrategias acordes con el mismo.

Es decir, la gestión del museo se ha adaptado intencionalmente a algunos cambios en algunos periodos, no en todos ni de manera constante y suficiente. Por esta razón, se puede concluir que en términos generales a lo largo de la historia no ha habido una disposición intencional del museo de adaptarse a las transformaciones del contexto, por tanto, la primera hipótesis específica planteada es cierta.

En cuanto a la segunda hipótesis específica *-Los ámbitos del contexto que más han sido influyentes en el devenir histórico del MNCP son las políticas culturales y el entorno urbano-* se valida de forma parcial. Las políticas culturales son un aspecto relevante del contexto que ha influido de manera importante en la gestión del MNCP, sin embargo más que las políticas culturales específicas, el hecho de que sea un museo nacional hace que intrínsecamente esconda una iniciativa política de consolidación de una identidad nacional, y con esto, que gran parte del tiempo esté ligado a las tendencias políticas del gobierno del momento. Sin embargo, las precarias políticas culturales y específicamente en temas inmateriales, arte popular y de museos del país no han generado consecuencias significativas en el devenir histórico del MNCP.

El entorno urbano también ha sido un factor relevante en el devenir histórico ya que su estado ha repercutido en el reconocimiento del MNCP. En un principio la ubicación de la edificación del museo en el sector de la ciudad, que para la época concentraba importantes instituciones, avenidas y edificaciones que manifestaban este proyecto de consolidación de una identidad nacional modernizante, fue determinante en el prestigio que en sus inicios tuvo para el país dicha institución. Pero es hasta los años 80, cuando ya el museo completaba la mitad de

su historia que el entorno urbano empezó a influir en el declive en la apreciación de la población por el museo.

La influencia de estos aspectos ha sido significativa en la percepción del MNCP. Sin embargo, el contexto ha sido complejo porque en él se entrelazan aspectos, sociales, económicos y culturales que influyen conjuntamente en el devenir de la gestión del MNCP, aspectos de los cuales no es fácil discriminar cuáles son preponderantes sobre otros, ya que se relacionan constantemente, se superponen unos sobre otros dependiendo del momento histórico. Es decir la segunda hipótesis en la que se destacan únicamente el entorno urbano y las políticas culturales como aspectos influyentes en el devenir histórico del MNCP, se valida parcialmente ya que estos aspectos si han sido influyentes en gran parte del devenir histórico del museo pero no han sido los únicos ámbitos relevantes.

Por último, en cuanto la última hipótesis: *los valores culturales que han dirigido la gestión del MNCP a lo largo de su historia no se han transformado significativamente*. La gestión del museo a lo largo de su historia se ha transformado, su enfoque al público también se han complejizado y se han diversificado los valores. Sin embargo se siguen teniéndolos mismos principios que han impulsado un *valor simbólico* basado en el arte popular, en los que se defiende una identidad peruana diversa, al evidenciar una cultura silenciada históricamente por la élite imperante de la capital. El valor preponderante en la historia del MNCP ha sido el *valor de uso académico y educativo*. En los últimos 20 años se ha transformado aportando otro tipo de valores como el recreativo y el lúdico. Sin embargo estas transformaciones serían significativas y relevantes si hubieran estado acorde a las transformaciones de su público y de la sociedad, es decir esta hipótesis es verdadera.

Podemos concluir que la presente investigación verificó que existe una estrecha relación entre la gestión del museo, los valores culturales que proyecta y su contexto; es decir la hipótesis general se corrobora. En cuanto a las hipótesis específicas, se corrobora que la gestión del museo no se ha adaptado intencionalmente al contexto y que se corrobora que los valores culturales que proyecta el museo no se han transformado significativamente ya que no responden a la transformación de la sociedad a la que está inserto. La otra hipótesis específica no es cierta, ya que, en primer lugar, no se puede decir que son generalizaciones como decir que la gestión del museo nunca se ha adaptado durante todo su devenir histórico; en segundo lugar, tampoco se corroboró la preponderancia de algún aspecto más influyente que otro en el

contexto, ya que de acuerdo al periodo, el dialogo con el contexto se transformaba y los aspectos relevantes variaban también.

Por tanto, a pesar de que la gestión del MNCP, el contexto y los valores culturales proyectados tienen una estrecha relación, esto no quiere decir que esto se deba a que haya habido una disposición intencional de adaptarse a su contexto, esto hizo que las transformaciones del contexto no fueran significativas, y con estas, tampoco se transformaron determinadamente los valores culturales que proyectaba.

## **Ideas a futuro**

El MNCP ha centrado parte de su valor en el pasado pero desaprovecha su valor actual. Es necesario que el MNCP consolide una identidad propia en el ámbito cultural del Perú y de Lima, que sea congruente con las necesidades de la sociedad.

Para que el MNCP se adapte con fuerza a la cambiante sociedad peruana, le convendría integrar enfoques gerenciales a su gestión tales como diseñar un plan estratégico, estudios de marketing y aplicar estrategias para mejorar su autosostenibilidad. El problema presupuestal no puede continuar limitando al MNCP, actualmente existen numerosas estrategias para mitigar estas falencias que facilitan la autosostenibilidad de estas instituciones como por ejemplo aprovechar este importante espacio educativo para las prácticas de estudiantes de secundaria o universitarios, o generando espacios de voluntariado en el que quienes quieran aprender y aportar a la gestión de patrimonio cultural, puedan hacerlo y de esta manera se puedan suplir necesidades del museo sin una inversión monetaria significativa.

También sería bueno que se realicen estudios de marketing y estrategias para llenar las salas de visitantes y métodos de fidelización para que quienes visiten el museo regresen. Esto se logra con personal experto en el tema, el MNCP debe abrirse a ser un espacio interdisciplinar en el que se aporte a su crecimiento desde diferentes perspectivas.

Al MNCP lo beneficiaría romper su cordón umbilical con el pasado y con estos grandes personajes que lo fundaron. Sin dejar de reconocer su legado, debe emprender nuevas etapas en las que se valore a sí mismo no solamente por esta época de oro, sino que se empodere por la importante labor que adelanta hoy y que realizará en el futuro. El potencial del MNCP hacia el futuro no debe ser modesto, debe apuntar a ser eje de una política de promoción, investigación y difusión del arte tradicional del Perú (S. Mujica, Conversación personal, 13 de junio de 2016).

El MNCP debe ser un museo vivo que otorgue tanta importancia al patrimonio cultural material como al inmaterial. Es necesario que reoriente su énfasis del pasado hacia el presente y el futuro. Tener una posición más activa frente a sus problemáticas como el entorno, ya que tiene la capacidad de intervenir, de ser un agente positivo de cambio para el mismo. Se han dado importantes pasos para ser más incluyente, para ser más didáctico y expositivo pero aún falta mucho por hacer. Se podrían invertir más esfuerzos en la investigación de la colección para así enriquecer la exposición y renovarla frecuentemente, para que los usuarios tengan razones para volver al museo encontrando algo nuevo cada vez que lo visiten.



Por otro lado, no es suficiente generar estrategias publicitarias para atraer público si el museo no cuenta con unos servicios atractivos para el mismo por esta razón es importante que las salas de exposición sean transformadas para que sean más didácticas, explicativas y atractivas para cualquier visitante. Lograr que la exposición, por ser el corazón del MNCP, sea un espacio incluyente, que pueda ser comprendida y disfrutada por quien lo visite. Esto puede ser enriquecido a través de invertir más esfuerzos en la investigación de la colección para así enriquecer la exposición y renovarla frecuentemente.

Su plan estratégico, no puede ser una camisa de fuerza que establezca metas, actividades y objetivos inamovibles, sino que debe ser una guía basada en los principios claros de lo que quiere ser el museo. Lo anterior debe estar en constante evaluación y adaptación, intentando develar la correspondencia que tiene con su público, con la sociedad y transformarse de acuerdo a estas. Así realmente el MNCP podrá ser considerado un museo actualizado, abierto al público y al servicio de la sociedad. Al poner la sociedad y sus transformaciones en el centro de su quehacer, será un espacio más dinámico, adaptado al público, propositivo frente a su entorno y sus problemáticas. De esta manera el museo será más reconocido y valorado por el público local, nacional e internacional lo que permitirá que sea sostenible a futuro.

## Conclusiones

Esta investigación contribuyó a comprender la historia del MNCP, sus transformaciones y permanencias; buscó leer entre líneas los valores que impulsaban las propuestas de gestión con que aportaba a la sociedad y al público al que se enfocaba. Ayudó a comprender que el desarrollo del MNCP, como institución al servicio de la sociedad, no puede concebirse aisladamente, sino en una relación dialógica con el contexto, independientemente de que esta fuera su intención institucional.

En cuanto a las hipótesis planteadas se puede decir que, a pesar de que la gestión del MNCP se adaptó a los constantes cambios del contexto en el que se encuentra durante sus 70 años de historia, esta adaptación no fue constante ni efectiva. De igual manera, los únicos aspectos relevantes dentro del contexto no fueron las políticas culturales y el entorno urbano, ya que durante 70 años de historia existieron diferentes aspectos del contexto que se interrelacionaron y no es posible verificar la relevancia de un aspecto sobre otro. Los valores culturales que han dirigido la gestión del MNCP no se han transformado significativamente o al ritmo del cambio de la sociedad.

Estas hipótesis no hubieran podido ser probadas si el estudio no hubiera tenido una perspectiva histórica. Por ejemplo, hablar del proceso adaptativo de la gestión frente al contexto, implica ver diferentes momentos de la historia del museo para valorar los alcances que tuvo dicha gestión. Por otro lado, develar si los valores culturales se transformaron no solo implica el análisis de un periodo histórico, sino de los valores culturales de todos los periodos, para poder compararlos y sacar conclusiones de sus transformaciones y permanencias.

La investigación se transformó a medida que se fue abordando la realidad histórica. Una de sus principales transformaciones fue precisar los alcances de la investigación en cuanto al contexto. En un principio se realizó un estudio del contexto paralelo del desarrollo histórico del MNCP, sin embargo luego se identificó que esto era algo muy amplio y difuso, así que se decidió abordar los hitos históricos realmente influyentes a lo largo de la gestión.

A medida que se recolectó la información histórica del MNCP, se estableció que tanto en las entrevistas como en la revisión documental, su historia no se concibe aisladamente, sino que su devenir tuvo una relación dialógica con el contexto a través de hechos puntuales. Esta reconstrucción de la historia de la gestión del MNCP y los principales hitos históricos del

contexto se realizaron gracias a los relatos de las directoras del museo, de los colaboradores actuales y de algunos especialistas en el arte popular.

Se reconoce la Economía de la Cultura como una disciplina útil para abordar el estudio de la gestión del museo, en su devenir histórico. El concepto de valor cultural ayudó a comprender la intención que subyacían a la gestión, es decir, fue útil para los fines de la investigación. La tabla diseñada para realizar el análisis también fue útil para comprender la relación de las diferentes categorías a lo largo de la historia del MNCP. En la presente investigación como se realizó un estudio histórico no era posible contactar al público de periodos pasados para conocer su valoración del museo, sin embargo los conceptos de valor cultural ayudaron a comprender los valores que subyacían a la gestión. Del gran número de opciones de valores culturales entre las que se puede escoger, los valores seleccionados -el valor formal, el simbólico y el de uso- fueron adecuados para realizar el análisis histórico del MNCP y son congruentes con el deber ser de los museos.

El concepto de valor cultural resultó útil para la presente investigación, por un lado, para realizar una aproximación desde la economía de la cultura a la historia de la gestión del MNCP, sino también por ser un concepto de carácter dinámico, que se presta para realizar un estudio histórico; un concepto más estático e inamovible no hubiera podido facilitar la investigación histórica.

Una de las dificultades encontradas en la investigación es que, la mayoría de la información bibliográfica disponible es sobre los periodos que van desde los antecedentes e inicios del museo hasta los años 60; mientras que desde los años 60 hasta la actualidad es más escasa. Parece que por la misma valoración simbólica que recae sobre la etapa inicial del museo, a la mayoría de los autores les interesa más esta época que los periodos actuales. Por esta razón, la principal fuente de información de los años recientes fueron las directoras y colaboradores del MNCP.

La presente investigación contribuye a que los colaboradores del MNCP actuales y venideros, cuenten con un documento que les presente la historia de la institución a la que pertenecen. Esto permite facilitar la reflexión de los aciertos y desaciertos que se han tenido en la gestión para construir propuestas que generen un impacto positivo en la institución. La investigación también permitió aportar a la institución concibiéndola desde la perspectiva de la economía de la cultura, como un espacio que está inserto en un mercado cultural y un contexto en el que participan diferentes tipos de actores, donde su gestión sea concebida como

la mediación entre dichos actores y abarque tanto las funciones técnicas del museo como aquellas de tipo administrativas que permiten que se lleven a cabo.

También permite reflexionar acerca del MNCP y la estrecha relación que ha mantenido su gestión con aspectos históricos de su contexto. Es decir, se hace relevante para la construcción de acciones futuras, concebir el museo con un espacio dinámico en constante diálogo con su contexto, y los procesos históricos en los que se encuentra inserto.

La historia del MNCP también se confirmó que el museo debe ser un espacio enfocado y abierto al público y al servicio de la sociedad, incluyente, dinámico y adaptativo. También se corroboró el potencial de estas instituciones como espacios educativos en los que se pueden explorar diversas estrategias pedagógicas que generen nuevos conocimientos experiencias, sentimientos y acciones a su público. Finalmente, se apreció el importante aporte de los museos a la gestión del patrimonio cultural material e inmaterial de la ciudad y del país.

El MNCP es el resultado del devenir histórico de su gestión, también lo es de la influencia de aspectos relevantes del contexto, como las tendencias políticas, los cambios urbanos, las crisis económicas, las problemáticas de violencia, etc. Es un resultado de un proceso social, cultural e histórico, en el que múltiples factores lo van moldeando, por esto es inevitable concebirlo como un espacio vivo, en constante diálogo con su entorno. Los valores que proyectó el MNCP están estrechamente relacionados con la concepción que tienen sus gestores sobre lo que es un museo; cómo definen su quehacer, sus servicios y actividades. El MNCP a lo largo de su historia ha sido dirigido por muchas personas con diferentes visiones y profesiones desde las que conciben lo que debe ser un museo, la manera en que debe ser gestionado y el propósito que tiene. Esto quizás ha dificultado consolidar una identidad institucional específica. Han existido múltiples identidades, es decir múltiples museos, tan efímeros como los directores que han estado a cargo de la institución, con lo cual, a pesar de los 70 años de trayectoria, el MNCP, no se ha logrado posicionar con una imagen sólida en el imaginario social de la ciudad ni del país. Esto también se debe a que el MNCP en sus primeros casi 50 años, hasta los años 90 el MNCP, creció de espaldas a la población, concentrándose en el mundo académico.

En la metodología de este estudio el cuadro de análisis que se diseñó permitió comprender la relación entre la gestión del MNCP, su contexto y los diferentes valores culturales que proyectaba.

La entrevista fue una técnica válida y útil que contribuyó a cumplir los objetivos de la investigación y a comprender una realidad histórica desde múltiples puntos de vista. Las entrevistas también fueron una técnica de investigación útil para llenar a través de los testimonios recopilados los vacíos que dejó la bibliografía centrada en los primeros años de la historia del MNCP

El MNCP desde sus inicios, ha luchado constantemente contra el deterioro del valor simbólico que tuvo en sus primeros años en los que guardaba entre líneas un proyecto político, un proyecto de identidad nacional, de entender al Perú de una manera integral, (F. Villegas, Conversación personal, 13 de junio de 2016) y de visibilizar a un sector del país que hasta el momento era invisibilizado (F. Martínez, Conversación personal, 11 de junio de 2016). Esta lucha por mantener al museo con la fuerza simbólica con la que fue concebido, se dio gracias al gran número de personajes comprometidos con la cultura y con los principios del museo, los cuales enfrentaron las adversidades del contexto, las carencias presupuestales, los cambios negativos en su entorno urbano, las políticas públicas poco favorables para su desarrollo, entre otras.

El MNCP ha sido impulsado por el carisma, las buenas intenciones y el amor por la cultura de los gestores incansables que han estado a su cargo y que han enfrentado las adversidades del contexto: carencias presupuestales, los cambios negativos en su entorno urbano, aislándose de su realidad del público real de su entorno y dependiendo de la pobreza de las políticas culturales, de la falta de interés estatal, de la primacía que el gobierno otorga a lo arqueológico y a lo material sobre el habitante contemporáneo y una creciente competencia en el mercado cultural de la ciudad. Desafortunadamente en muchos casos los aspectos negativos han primado sobre los esfuerzos de los gestores y han dado como resultado un reconocimiento insuficiente del MNCP.

El MNCP, con tanto potencial pero sin definir un plan estratégico a mediano y largo plazo está en peligro de quedarse resolviendo problemáticas del día a día sin un norte preciso. Sus dificultades se han atribuido en gran medida a otros aspectos que han perjudicado el desarrollo como: el cambio frecuente de directoras y el que algunas de estas ni siquiera han sido nombradas de manera exclusiva; que no se cuente con parámetros estatales completos sobre cómo gestionar estos espacios, que el museo no cuente con una identidad clara, y el hecho que por tanto tiempo se haya concentrado en la comunidad académica o en los artistas populares y

se haya olvidado del resto de la población que también merece conocer la riqueza cultural de su país.

Más allá del MNCP, la estructura organizativa de los museos nacionales actualmente podría ser un poco más flexible y darles más libertad a estas instituciones para que no tengan que consultar todas las actividades que hacen a la Dirección Nacional de Museos, ya que esto convierte parte del quehacer de estas instituciones en tramitología burocrática que no los beneficia. Además el hecho de que no puedan generar sus propios ingresos, que no puedan recibir donaciones, o se puedan ver beneficiados directamente con los ingresos que tienen, perjudica y limita a estas instituciones y favorece que se vuelvan instituciones pasivas frente a su manejo financiero.

El valor actual del MNCP se relaciona con la gran cantidad de piezas que reflejan la diversidad cultural del país; cualquier peruano que lo visite podrá identificarse al menos con alguna pieza. El MNCP refleja la riqueza cultural de las comunidades campesinas más alejadas; resguarda el arte popular del Perú, el cual no es un arte que haya desaparecido en los años 20 o 50 sino que ha tenido una continuidad histórica desde la época prehispánica, hasta hoy (E. Miranda, Comunicación Personal, 3 de Octubre de 2015).

El museo refleja un proyecto de país definido por una esencia multicultural, conformada por múltiples identidades que han sido continuamente silenciadas. El MNCP proyecta una realidad nacional expresada en que el país no ha sido ni es una sociedad homogénea, sino que está conformada por tradiciones culturales distintas; por tanto la nación integra esta diversidad de tradiciones. En ese sentido el MNCP no cobra sentido en su pasado, cuando estuvieron Arguedas, Valcárcel, y Sabogal, sino en su presente, como centro de investigación a nivel artístico, antropológico, etnográfico y espacio para la salvaguarda y la gestión de parte de la riqueza patrimonial cultural inmaterial que conforma esta diversidad nacional (F. Villegas, Conversación personal, 13 de junio de 2016).

El MNCP refleja la diversidad de la nación contando con una colección con la que cualquier peruano puede identificarse y encontrar parte de su propia historia. Es de los museos más antiguos de la ciudad y del país y cuenta con una importante experiencia y con personal experto en el manejo de este tipo de colecciones. Su experiencia puede servir de ejemplo a otros museos nacionales e internacionales.

## Referencias

### Referencias académicas

#### Artículos

- Asuaga, C y Rausell, P. (2006). El análisis de gestión de las instituciones culturales: el caso específico de los museos. *Revista Iberoamericana de Contabilidad de Gestión*. (4) 8. Disponible en [https://www.researchgate.net/publication/28171279\\_Un\\_Analisis\\_de\\_la\\_Gestion\\_de\\_la\\_s\\_instituciones\\_culturales\\_el\\_caso\\_especifico\\_de\\_los\\_museos](https://www.researchgate.net/publication/28171279_Un_Analisis_de_la_Gestion_de_la_s_instituciones_culturales_el_caso_especifico_de_los_museos)
- Caraballo, C. (2008). El patrimonio cultural y los nuevos criterios de intervención. *Revista Palapa*. (3) 1. 41-49.
- Carpio, K. & Yllia, M. E. (2006). Alicia Bustamante, La Peña Pancho Fierro y el Arte Popular. *Illapa*. (3). 45-60. Disponible en [https://www.academia.edu/22183796/Alicia\\_y\\_Celia\\_Bustamante\\_la\\_Pe%C3%B1a\\_Pancho\\_Fierro\\_y\\_el\\_arte\\_popular.\\_Illapa\\_3.\\_2006\\_45-60](https://www.academia.edu/22183796/Alicia_y_Celia_Bustamante_la_Pe%C3%B1a_Pancho_Fierro_y_el_arte_popular._Illapa_3._2006_45-60)
- Castro, D. Sánchez, C. (2013). Un museo para la Independencia colombiana: entre la memoria literal, la memoria ejemplar y el ejercicio de ciudadanía. *Baukura 4. Bitácoras de antropología e historia en antropología en América Latina*. 4. 85-114. Disponible en <http://www.humanas.unal.edu.co/baukara/numeros-de-la-revista/>
- Dawson, M. (2004) Patrimonio Material e Inmaterial: de la Diferencia a la Convergencia. *Museum Internacional*. 221-222. 13-20. Disponible en <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001358/135852s.pdf>
- Espinal, N. (2006). Economía de la Cultura. *Colombia Ensayos de Economía. Universidad Nacional de Colombia*. (15) 28. 71 – 82. Disponible en <http://www.bdigital.unal.edu.co/5613/1/noraelenaespinalmonsalve.2006.pdf>
- Gilabert, L. (2015). Museos, gestión y patrimonio cultural: El proyecto de la ciudad de Oporto. *Revista Pasos*. (13) 1, 93-112.
- González, E. (2001). Palabras Preliminares. *Revista del Museo Nacional*. 49. Lima: MNCP.
- Guerra, D. (2003) Gestión de museos: Una mirada desde Latinoamérica. *Boletín GC: Gestión Cultural*. N° 5. Disponible en <http://www.gestioncultural.org/ficheros/DGuerra.pdf>
- Gutiérrez, R. (2003) “El neoprehispanismo en la arquitectura. Auge y decadencia de un estilo decorativo – 1921/1945” *Arquitextos Vitruvius*. Disponible en <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.041/648>
- Iglesias, B. (2014). Georges Henri Rivière y la Nueva Museología. La transformación de los museos en la Segunda Mitad del Siglo XX. *Mito Revista Cultura*. 43. Disponible <http://revistamito.com/georges-henri-riviere-y-la-nueva-museologia/>
- Kauffman, F. (2010). Julio C. Tello: Sin más norma que la verdad. *Acta Médica Peruana*. (27) 4: 315-319; Lima. Disponible en [http://www.scielo.org.pe/scielo.php?pid=S1728-59172010000400017&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.pe/scielo.php?pid=S1728-59172010000400017&script=sci_arttext)

- Kurin, R. (2004) Los museos y el patrimonio inmaterial ¿cultura viva o muerta? *Noticias de ICOM*. 4, 7-8. Disponible en [http://icom.museum/fileadmin/user\\_upload/pdf/ICOM\\_News/2004-4/SPA/p7\\_2004-4.pdf](http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/ICOM_News/2004-4/SPA/p7_2004-4.pdf)
- Lee, Y. (2004) Una urna para preservar la vida: salvaguardia y legado del patrimonio cultural inmaterial. *Noticias de ICOM*. 4, 5-6. Disponible en [http://icom.museum/fileadmin/user\\_upload/pdf/ICOM\\_News/2004-4/SPA/p5\\_2004-4.pdf](http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/ICOM_News/2004-4/SPA/p5_2004-4.pdf)
- López, I. (1999) El Retablo Ayacuchano: Origen y Evolución. *Boletín del Museo de Antropología y Arqueología*, (2) 8 4-6. Disponible en [http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/antropologia/1999\\_n08/a03.pdf](http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/antropologia/1999_n08/a03.pdf)
- Museo Nacional de la Cultura Peruana. (2001). *Revista del Museo Nacional*. (49). Lima.
- Sardá, R. y Romero, R. (2015), El museo y la ciudad. Una aproximación a la evolución del museo como centro educativo y cultural. La Albolafia: *Revista de Humanidades y Cultura*. 1. 9-30.
- Villegas, F. (2006). El Instituto de Arte Peruano (1931-1976) José Sabogal y el mestizaje en arte. *Illapa*, 3, 21-34. Lima. Disponible en [http://www.academia.edu/1469142/El\\_Instituto\\_de\\_Arte\\_Peruano\\_1931-1976\\_Jos%C3%A9\\_Sabogal\\_y\\_el\\_mestizaje\\_en\\_arte\\_Illapa\\_3\\_diciembre\\_2006](http://www.academia.edu/1469142/El_Instituto_de_Arte_Peruano_1931-1976_Jos%C3%A9_Sabogal_y_el_mestizaje_en_arte_Illapa_3_diciembre_2006)
- Triviño, K. (2012) Plan estratégico de mercadeo “Un acto de fe por la Valorización de la cultura prehispánica” para el Museo arqueológico de la Casa del Marqués de San Jorge. *Anuario de turismo y sociedad*, (13), 295-314. Disponible en [http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=2269182](http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2269182)
- Yllia, M. (2011). Quimera de piedra: nación, discursos y museo en la celebración del centenario de la independencia (1924). *Illapa*, 8, 115-134. Disponible en [https://www.academia.edu/26073467/\\_Quimera\\_de\\_piedra\\_naci%C3%B3n\\_discursos\\_y\\_museo\\_en\\_la\\_celebraci%C3%B3n\\_del\\_centenario\\_de\\_la\\_Rep%C3%ABlica\\_1924.\\_2011.\\_Illapa\\_8\\_8\\_115-134](https://www.academia.edu/26073467/_Quimera_de_piedra_naci%C3%B3n_discursos_y_museo_en_la_celebraci%C3%B3n_del_centenario_de_la_Rep%C3%ABlica_1924._2011._Illapa_8_8_115-134)
- Yoshida, K. (2004). El Museo y el Patrimonio Cultural Inmaterial. *Museum Internacional*, (221-222), 110-115. Disponible en <http://portal.unesco.org/culture/es/files/21739/11005341775MUSEUM221222.pdf/MUSEUM221222.pdf>

### **Ponencias**

- Bayardo, R. (2008). Gestión de la Cultural, economía de la cultura y políticas culturales ante la diversidad. En *Tensiones. Selección de conferencias del Programa de Formación en Gestión Cultural*. (pp. 65-110). Córdoba, Argentina: Centro Cultural España-Córdoba.
- Bonet, L. (2004). El lugar de la economía de la cultura como disciplina contemporánea. En *Ponencias y debates de la Economía de la Cultura*. (pp. 17-44). Buenos Aires, Argentina: Facultad de Ciencias económicas de la Cultura de la Universidad de Buenos Aires.
- Fernández de Henestrosa y Arguelles, C. (2002) *La Gestión turística de los museos. Ponencia presentada en el I Congreso Internacional del Turismo Cultural*. Disponible en [http://www.gestioncultural.org/ficheros/1\\_1321271447\\_CFernandez\\_Turismo\\_Museos.pdf](http://www.gestioncultural.org/ficheros/1_1321271447_CFernandez_Turismo_Museos.pdf)



Tresseras, M. (2010). Programas educativos para museos y metodologías de aprendizaje. Casos prácticos. En *Memorias Seminario Internacional. "Museos y Educación: otras formas, otros lugares, otros medios"*. (pp. 39-50) Barranquilla, Colombia: Museo del Caribe.

### Libros

Alfaro, S. (2005). *Estado del arte del patrimonio inmaterial en el Perú*. Documento de Trabajo. Lima: Comisión Nacional Peruana de Cooperación con la Unesco.

Ballart, J., y Tresseras, J. (2001). *Gestión de Patrimonio cultural*. Barcelona: Editorial Ariel.

Bonfil, G. (1997) *Nuestro Patrimonio Cultural: un laberinto de significados*. Enrique Florescano (Coordinador) El patrimonio nacional de México, 29 - 56, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, México.

Castrillón, A. (2000) *Tensiones generacionales: Un acercamiento a las generaciones de artistas plásticos peruanos*. Lima: ICPNA. Disponible en [http://www.urp.edu.pe/Urp/pdf/Tensiones\\_generacionales.pdf](http://www.urp.edu.pe/Urp/pdf/Tensiones_generacionales.pdf)

Desvalleés, A. Mairesse, F; (2009) *Conceptos clave de museología*. París: Armand Collin ICOM. Disponible en [http://icom.museum/fileadmin/user\\_upload/pdf/Key\\_Concepts\\_of\\_Museology/Museologie\\_Espagnol\\_BD.pdf](http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Espagnol_BD.pdf)

Folguera, P. (1994). *Cómo se hace Historia Oral*. Madrid: Eudema.

INRENA. (2008). *Caja de herramientas para la gestión de áreas de conservación, fascículo 5: ¿Cómo elaborar el Plan Maestro?* Lima.

Kotler, N. & Kotler, P. (2001) *Estrategias y marketing de museos*. Editorial Ariel, S. A: Barcelona.

Malhotra, N. (1996). *Investigación de mercados: un enfoque práctico*. México: Prentice Hall.

Martínez, Miranda y Ramírez. (2009) *Del Amaru al Toro*. Lima: INC.

Museo Nacional de la Cultura Peruana (2009) *Obras Maestras en las Colecciones del Museo de la Cultura Peruana*. Lima

Museo Nacional de la Cultura Peruana (2012) *Obras Maestras. Las colecciones de muñecas del Museo Nacional de la Cultura Peruana*. Lima.

Morales, L. (1994). *Orígenes de la museología mexicana: fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1914*. México: Universidad Iberoamericana.

Núñez, L. (1990). Los Dansaq. Lima: Perú. Museo Nacional de la Cultura Peruana.

Sabogal, J. (1948). *El Toro en las artes populares del Perú. Cuadernos de arte*. Lima: MNCP

Sabogal, J. (1952). *El Kero. Cuadernos de arte*. Lima: Perú. MNCP:

Stastny, F. (1981). *Las artes populares del Perú*. Ediciones EDUBANCO: Madrid.

Valcárcel, L. E. (1981). *Memorias*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Valcárcel, L. E. (1948). En Sabogal, J. (1948) *El Toro en las artes populares del Perú. Cuadernos de arte*. MNCP: Lima.

Yllia, M y Carpio, K. (2014). Presentación En Alfonso Castrillón, *Utopía y realidad en los museos peruanos. Cuadernos de pioneros de museología*. Bogotá: Dirección de Museos y Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de Colombia. Disponible en <https://es.scribd.com/doc/245534395/Alfonso-Castrillon-Utopia-y-Realidad>

### **Tesis**

Angulo, E. (2011) *Política fiscal y estrategia como factor de desarrollo de la mediana empresa comercial sinaloense: Un estudio de caso* (Tesis para obtener el grado de doctor en estudios fiscales) Universidad Autónoma de Sinaloa ISBN-13: 978-84-15547-76-1. Disponible en: <http://www.eumed.net/tesis-doctorales/2012/eal/index.htm>

López, B. (2013). *Economía de los Museos. Un estudio de caso sobre la Fundación Evaristo Valle (2002-2012)*. (Tesis para optar el Título de Master) Universidad de Oviedo. Oviedo. España. Disponible en [http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/19359/6/TFM\\_L%C3%B3pezRubioBeatriz.pdf](http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/19359/6/TFM_L%C3%B3pezRubioBeatriz.pdf)

Martínez, C. (2011) *Identidad y marca en los museos. Lamm*. (Tesis para optar al Título de master en museos y gestión de arte) Centro de Cultura Casa. México D.F. México. Disponible en [http://www.casalamm.com.mx/tesis/maestria\\_en\\_estudio\\_de\\_museos\\_y\\_gestion\\_de\\_arte/martinez\\_salazar\\_cristina.pdf](http://www.casalamm.com.mx/tesis/maestria_en_estudio_de_museos_y_gestion_de_arte/martinez_salazar_cristina.pdf)

Piwonka, E. (2008). *Museos y su entorno. Infraestructura cultural. Localización de Museos y su relación con la ciudad casos museo interactivo Mirador y futuro centro cultural Gabriela Mistral*. (Tesis para optar al título de Magíster en Desarrollo Urbano) Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago. Chile. Disponible en <http://estudiosurbanos.uc.cl/alumnos/tesis/2885-museos-y-su-entorno-infraestructura-cultural-localizacion-de-museos-y-su-relacion-con-la-ciudad-casos-museo-interactivo-mirador-y-futuro-centro-cultural-gabriela-mistral>

Villegas, F. (2008) *El Instituto de Arte Peruano y sus Acuarelas*. (Tesis para optar el Título de Profesional de Licenciando en Historia del Arte). Universidad Nacional de San Marcos, Lima.

### **Mensajes presidenciales**

Fujimori, A. (1992). Mensaje a la Nación del Presidente del Perú, Ingeniero Alberto Fujimori Fujimori, el 5 de abril de 1992. Lima, Perú. Disponible en <http://www4.congreso.gob.pe/museo/mensajes/Mensaje-1992-1.pdf>

Leguía, A. (1925). Mensaje del Presidente del Perú, Augusto Bernardino Leguía Salcedo, Ante el Congreso Nacional, El 28 de Julio de 1925. Disponible en [http://www4.congreso.gob.pe/museo/mensajes/Mensaje\\_1925.asp](http://www4.congreso.gob.pe/museo/mensajes/Mensaje_1925.asp)

### **Resoluciones Ministeriales**

Instituto Nacional de la Cultura INC. (2010) Resolución Directoral Nacional N° 981/INC. Disponible en [http://www.mcultura.gob.pe/documentosweb/5873287110579d6a6f19db61f8538ae3/RD\\_N\\_981\\_2010.pdf](http://www.mcultura.gob.pe/documentosweb/5873287110579d6a6f19db61f8538ae3/RD_N_981_2010.pdf)

Ministerio de Cultura. (12 de noviembre de 2010). Designan Director de Registro y Estudio de la Cultura en el Perú Contemporáneo y Director del Museo Nacional de la Cultura Peruana. [Resolución Ministerial N° 040-2010-MC]. Recuperada de [http://aempresarial.com/web/comen\\_nl2.php?dia\\_fin=15&mes\\_fin=11&ano\\_fin=2010&dia=08&mes=11&ano=2010&entidad=1385&texto=&numero=&order=2&local=Vnl&entidad\\_hide=](http://aempresarial.com/web/comen_nl2.php?dia_fin=15&mes_fin=11&ano_fin=2010&dia=08&mes=11&ano=2010&entidad=1385&texto=&numero=&order=2&local=Vnl&entidad_hide=)

Ministerio de Cultura. (4 de febrero de 2011a). Encargan funciones de Director de la Dirección de Registro y Estudio de la Cultura en el Perú Contemporáneo y del Director del Museo Nacional de la Cultura Peruana. [Resolución Ministerial N° 054-2011-MC]. Recuperada de [http://aempresarial.com/web/solicitud\\_nl.php?id=132316](http://aempresarial.com/web/solicitud_nl.php?id=132316)

Ministerio de Cultura. (9 de agosto de 2011b). Designan Directora de la Dirección de Patrimonio Inmaterial Contemporáneo y le encargan las funciones de Directora del Museo Nacional de la Cultura Peruana. [Resolución Ministerial N° 277-2011-MC]. Disponible en [http://www.servilex.pe/normaslegales/9\\_agosto\\_2011f](http://www.servilex.pe/normaslegales/9_agosto_2011f)

Ministerio de Cultura del Perú. (30 de julio 2014). Designan Directora del Museo Nacional de la Cultura Peruana Resolución Ministerial. [Resolución Ministerial N251-2014-MC]. [http://transparencia.cultura.gob.pe/sites/default/files/rm\\_ndeg\\_251-2014-mc\\_encargar\\_funciones\\_de\\_la\\_direccion\\_del\\_museo\\_de\\_la\\_cultura\\_peruana.pdf](http://transparencia.cultura.gob.pe/sites/default/files/rm_ndeg_251-2014-mc_encargar_funciones_de_la_direccion_del_museo_de_la_cultura_peruana.pdf)

### **Notas de prensa**

Coloma, C. (22 de junio de 2001) ¿Una casa de la Cultura? *El Comercio*, pp. 1-14. Disponible en <https://sites.google.com/site/elperuysuhistoria/la-casa-de-la-cultura-del-peru>

El Comercio (25 de febrero de 2011) Falta más inversión privada en fomento del arte y la cultura. Disponible en <http://tandem.pe/2011/falta-mas-inversion-privada-en-fomento-del-arte-y-la-cultura/>

El Comercio (2011). El día que Alberto Fujimori disolvió el congreso y cerró el poder Judicial. Disponible en <http://elcomercio.pe/politica/gobierno/dia-que-alberto-fujimori-cerro-congreso-poder-judicial-noticia-738154>

El Peruano (2016) Retablo rescatado. Disponible en <http://www.elperuano.com.pe/noticia-retablo-rescatado-37462.aspx>

Instituto Nacional de Estadística e Informática INEI. (2015). Al 30 de junio de 2015 el Perú tiene 31 millones 151 mil 643 habitantes. Disponible en <http://www.inei.gob.pe/prensa/noticias/al-30-de-junio-de-2015-el-peru-tiene-31-millones-151-mil-643-habitantes-8500/>

La República (3 de noviembre de 2005). Sabogal en busca del arte peruano. Disponible en <http://cdn8.larepublica.pe/03-11-2005/sabogal-en-busca-del-arte-peruano>

La República (19 de noviembre de 2011) El fujimorismo avasalló los derechos fundamentales de los trabajadores. Disponible en <http://larepublica.pe/19-04-2011/el-fujimorismo-avasallo-los-derechos-fundamentales-de-los-trabajadores-0> Massey, Z. (6 de enero de 2016). Abre el Retablo. Publimetro. Disponible en <http://publimetro.pe/entretenimiento/noticia-abre-retablo-opinion-41116>

- Ministerio de Cultura (2015). Premian a ganadores del XIX Concurso Nacional de T'anta Wawas. Disponible en <http://www.cultura.gob.pe/es/comunicacion/noticia/premian-ganadores-del-xix-concurso-nacional-de-tanta-wawas>
- Revista Semana. (9 de octubre de 1999). El súper shock. Disponible en <http://www.semana.com/economia/articulo/el-super-shock/13824-3>
- Rodríguez, S. (21 de febrero de 2013) ¿Cuáles son las avenidas más saturadas de Lima? Publimetro. Disponible en <http://publimetro.pe/actualidad/noticia-cuales-son-avenidas-mas-saturadas-lima-11880>
- RPP (2016) ¿Cuál es el origen del Día del Campesino en el Perú? Disponible en <http://rpp.pe/peru/historia/cual-es-el-origen-del-dia-del-campesino-en-el-peru-noticia-973954>
- Solero, C. (10 de noviembre de 2014). José María Arguedas, un cultor de letras mestizas en América. El ciudadano. Lima. Disponible en <http://www.elciudadanoweb.com/jose-maria-arguedas-un-cultor-de-letras-mestizas-en-america/>
- Trome (2014) Ricas T'anta Wawas en Lima por el Día de todos los muertos. Disponible en <http://archivo.trome.pe/actualidad/ricas-tanta-wawas-lima-dia-todos-santos-2028487/5#foto-gal>

### **Páginas web institucionales**

- Cultura Perú. (s/f) Instituto Americanos de Arte del Cusco. Recuperado el 18 de abril de 2016 de <http://iaac.culturaperu.org/perfil>
- Dirección de Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultural. (5 de marzo de 2015) Documentales del patrimonio inmaterial peruano y sus protagonistas (Archivo de video). Recuperado el 6 de noviembre de 2015 de [https://www.youtube.com/channel/UCWLJq\\_LG0u8Fy3I5n7Wzcw/videos?shelf\\_id=0&view=0&sort=dd](https://www.youtube.com/channel/UCWLJq_LG0u8Fy3I5n7Wzcw/videos?shelf_id=0&view=0&sort=dd)
- Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. (s/f). Qué es patrimonio cultural. Recuperado el 4 de febrero de 2016 de [http://www.iaph.es/export/sites/default/galerias/patrimonio-cultural/documentos/gestion-informacion/que\\_es\\_patrimonio\\_cultural.pdf](http://www.iaph.es/export/sites/default/galerias/patrimonio-cultural/documentos/gestion-informacion/que_es_patrimonio_cultural.pdf). Esta referencia se puede obviar porque hay otras fuentes que tratan el mismo tema y que pueden ser citados de mejor manera.
- ICOM Consejo Internacional de Museos. (2007). Definición de museos. Recuperado el 11 de diciembre de 2015 <http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/>
- ICOM Consejo Internacional de Museos. (2010) Carta de Shanghái. Disponible en <http://icom.museum/la-gobernanza/asamblea-general/resoluciones/shanghai-2010/L/1/>
- ICOM Consejo Internacional de Museos. (2013). Código de Deontología del ICOM para los Museos. Disponible en: [http://icom.museum/fileadmin/user\\_upload/pdf/Codes/code\\_ethics2013\\_es.pdf](http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code_ethics2013_es.pdf)
- Instituto Nacional de Estadística e Informática INEI. (2015). Perú en cifras. Recuperado el 3 de marzo de 2016 de <http://www.inei.gob.pe/>
- Ministerio de Cultura. (s/f a) Instituto de Arte de Puno. Recuperado el 3 de febrero de 2016 <http://puntosdecultura.pe/puntoscultura/instituto-americano-de-arte-de-puno>

- Ministerio de Cultura del Perú. (s/f b) ¿Qué es el patrimonio? Recuperado el 24 de septiembre de 2015 de <http://www.cultura.gob.pe/sites/default/files/paginternas/tablaarchivos/04/1manualqueespatrimonio.pdf>
- Ministerio de Cultura. (s/f c) ¿Quiénes somos? Recuperado el día 19 de Julio de 2016 en <http://www.cultura.gob.pe/es/informacioninstitucional/quienessomos>
- Ministerio de Cultura del Perú. (2012). Guía de los Museos del Perú. Disponible en <http://www.cultura.gob.pe/sites/default/files/paginternas/tablaarchivos/2013/09/guiamuseos191212.pdf>
- Ministerio de Cultura. (2016) Infocultura. Patrimonio Cultural de la Nación. Visitas de Museos. Recuperado de <http://www.infocultura.cultura.pe/infocultura/#link>
- Municipalidad de Lima. (s/f) Directorio cultural/Museo Nacional de la Cultura Peruana. Recuperado el 3 de abril de 2016 en <http://www.limacultura.pe/directorio-cultural/museo-nacional-de-la-cultura-peruana>
- Museo Nacional de la Cultura Peruana. (s/f b) Información de la Página. [Actualización de Facebook] Recuperado el 8 de setiembre de 2015 en [https://www.facebook.com/Museo-Nacional-de-la-Cultura-Peruana-1159055284109675/about/?entry\\_point=page\\_nav\\_about\\_item&tab=page\\_info](https://www.facebook.com/Museo-Nacional-de-la-Cultura-Peruana-1159055284109675/about/?entry_point=page_nav_about_item&tab=page_info)
- UNESCO. (1972). Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural. Disponible en <http://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>

### **Documentos institucionales Museo Nacional de la Cultura Peruana MNCP**

- Museo Nacional de la Cultura Peruana MNCP (1997). Folleto. Lima.
- Museo Nacional de la Cultura Peruana MNCP (1999 a). Boletín. (5) Enero- Marzo. Julio/Setiembre. Lima.
- Museo Nacional de la Cultura Peruana MNCP (1999 b). Boletín. (6-7). Abril Junio. Julio/Setiembre. Lima.
- Museo Nacional de la Cultura Peruana MNCP (s/f a) Folleto. Lima

### **Exposiciones**

- Museo Nacional de la Cultura Peruana MNCP (2015). Exposición Permanente. Lima.
- Museo Nacional de la Cultura Peruana MNCP (2016), Exposición temporal “Raíces con savia fecunda: Fortaleciendo la identidad cultural en los 70 años del Museo Nacional de la Cultura Peruana”. Lima.

### **Páginas web**

- Deustua, J. (S.f.) *Valcárcel, Luis E. (1891-1987)*. MCN Biografías. Disponible en <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=valcarcel-luis-e>
- Girón, R. (2009) Camino al museo gráfico el peruano. Disponible en de <http://rosagiron.blogspot.pe/>

- Hernández, L. (2006). *Metodología de investigación*. México: UNAM. Disponible en <http://www.paginaspersonales.unam.mx/files/249/guiatesis.pdf.pdf>
- Pedagogías y Redes instituyentes. (s/f) *Glosarios y referentes: Museología crítica*. Disponible en <https://redesinstituyentes.wordpress.com/glosario-y-referentes/museologia-critica/>
- Rausser, P. (2007). *Seminario Internacional sobre la Economía inducida por los museos*. Disponible en <http://www.uv.es/museos/>
- Real Academia Española RAE. *Hito*. Disponible en <http://dle.rae.es/?id=KXfBEVb>
- Universidad de Alicante (s/f). *La Entrevista en Profundidad*. Alicante, España. Disponible en [http://personal.ua.es/es/francisco-frances/materiales/tema4/la\\_entrevista\\_en\\_profundidad.html](http://personal.ua.es/es/francisco-frances/materiales/tema4/la_entrevista_en_profundidad.html)
- Velásquez, V. (2011). *Blog Una Lima que se fue. El Monumento y la Plaza Dos de Mayo*. Lima, Perú. Disponible en <http://unalimaqueseefue.blogspot.pe/2011/01/el-monumento-y-la-plaza-2-de-mayo.html>

### **Exposiciones**

- Museo Nacional de la Cultura Peruana MNCP (2015). Exposición Permanente. Lima.
- Museo Nacional de la Cultura Peruana MNCP (2016), Exposición temporal “Raíces con savia fecunda: Fortaleciendo la identidad cultural en los 70 años del Museo Nacional de la Cultura Peruana”. Lima.

## Anexos

### Anexo 1. Entrevista a colaboradores del MNCP

**Tipo de Entrevista** Semiestructurada a profundidad

#### Objetivo

Conocer a los colaboradores del museo, su conocimiento y percepción actual frente este, sus visitantes y competencia

#### Presentación

Objetivo: conocer al interlocutor y su experiencia dentro del museo

1. ¿Cuál es su nombre?
2. Cuéntenos un poco de su historia profesional, ¿Qué cargos ha desempeñado durante su historia laboral?
3. ¿Qué cargo tiene actualmente?
4. ¿Cuáles son sus responsabilidades?
5. ¿Ha tenido otros cargos en el museo?, ¿Cuáles?, ¿Cuáles eran las responsabilidades en esos cargos?
6. ¿Cómo ha sido su experiencia durante este periodo que ha trabajado en el museo?

#### Sobre el museo

Objetivo: Identificar el conocimiento y percepción actual de los colaboradores del museo

7. ¿Cómo conoció el museo?
8. La primera vez que oyó hablar del museo, ¿qué pensó que exhibía?
9. ¿Cómo describiría usted el museo?, ¿qué hacen?, ¿por qué la describe de esta forma?
10. Si tuviera que explicarle a una persona que no sabe nada del museo, ¿qué le diría acerca de él?
11. ¿Cuántos colaboradores cuenta el museo? ¿Qué cargos tienen?

#### Visitantes y necesidades (Colaboradores)

Objetivo: Identificar el conocimiento de los visitantes actuales, las razones por las que asisten al museo y sobre los visitantes potenciales

12. ¿qué tipo de visitantes tiene el museo?
13. ¿Qué segmento de visitantes busca el museo? ¿Se está llegando a este?
14. ¿Cómo perciben los clientes al museo?
15. ¿Por qué viene la gente al museo?
16. ¿Qué tan satisfechos están los clientes del museo? (preguntar por cada uno de los tipos de visitantes que se mencionaron.
17. ¿Qué necesidades del usuario no está cubriendo el museo? ¿Por qué?
18. ¿Qué hace falta para satisfacer totalmente las necesidades del cliente actual?
19. ¿Qué otros visitantes cree que puedan estar interesados en el museo que actualmente no asisten a este? (Indagar sobre instituciones, colegios, población aledaña, etc.)
20. ¿Hay algún público potencial o que quieran incorporar a los visitantes del museo?

#### Servicios (Colaboradores)

Objetivo: Comprender el conocimiento y la percepción de los servicios prestados por el museo

21. ¿Qué servicios presta actualmente el museo?
22. ¿Cómo pueden mejorar los servicios que actualmente presta el museo?
23. ¿Qué otros servicios puede prestar el museo para satisfacer otras necesidades de los usuarios?
24. ¿Qué actividades cree que puede realizar el museo en el marco de los 70 años que cumple la institución el próximo año?

#### Sobre la competencia

Objetivo: Comprender el conocimiento de la competencia actual del museo

25. ¿Cuál es su competencia? (Explorar cuáles museo y servicios son competencia para el museo)
26. ¿Qué se conoce acerca de las diferencias y similitudes de los servicios de la competencia?
27. ¿Cuál cree que es la percepción actual de la competencia sobre el museo?
28. ¿Cómo se diferencia el museo de la competencia?, ¿qué lo hace único?

#### Plan estratégico. (Dirección)

Objetivo: Conocer Propósitos, metas, misión, visión y estrategias

#### Estrategia

29. ¿Cuáles son las principales estrategias que tiene el museo actualmente?
30. ¿Cuáles de estas estrategias han sido más funcionales y cuáles no?, ¿por qué? ¿Qué es funcional?

31. ¿Dentro de estas estrategias están contempladas alianzas con otros museos o instituciones culturales? Sí es así, ¿por qué son necesarias?
32. ¿Cómo se han determinado estas estrategias?, ¿quiénes toman estas decisiones?, ¿cuál es el proceso de decisión?
33. ¿Cómo se están implementando estas estrategias en su dependencia?, ¿qué tácticas han tenido que usar?, ¿cuáles han sido los retos que se han enfrentado?, ¿qué rol específico tiene que cubrir usted dentro de esta estrategia?
34. ¿Cuáles son los propósitos, misión, visión y estrategias? ¿Hay algún documento con esta información al que podría acceder?

A futuro

35. ¿Cuáles son las metas del museo?
36. ¿En qué metas actuales podría aportar?
37. ¿Qué acciones y estrategias se deben implementar para cumplir estas metas? ¿Con qué herramientas se cuenta? (Explorar expansión de los servicios, expansión a nuevos países, nuevos canales de comunicación, nuevas tecnologías, etc. En particular explorar nuevos servicios)

#### **Comunicación con los clientes (encargada)**

Objetivo: Conocer la estrategia de comunicación que se ha desarrollado y se desarrolla actualmente

38. ¿Cómo es la actual comunicación que se tiene con clientes? (Explorar la diferencia entre usuarios actuales y potenciales)
39. ¿Cómo establece el museo vínculos con quien aún no lo conoce?
40. ¿Cómo establece y mantiene el museo sus vínculos con sus visitantes?
41. ¿Cuáles son los canales y/o estrategias que usa el museo para la comunicación con los clientes? ¿Cuáles han funcionado más?, ¿por qué? ¿Cuáles funcionan menos?, ¿por qué?
42. ¿Cómo se obtiene la retroalimentación de los clientes?, ¿qué canales se usan para esto?
43. ¿Tienen estudios de marketing?



## Anexo 2. Entrevista a colaboradores y antiguas directivas del MNCP

**Tipo de Entrevista** Semiestructurada a profundidad

### Objetivo

Conocer la historia del MNCP, el contexto en el que se desarrolló y los valores culturales preponderantes ligados a estos aspectos

### Información del entrevistado y su trayectoria en el museo

Objetivo: conocer al interlocutor y su perfil laboral y su experiencia en el MNCP.

1. Cuéntenos un poco de su historia profesional, ¿Qué profesión tiene?
2. La primera vez que oyó hablar del museo, ¿qué pensó que exhibía?
3. ¿Hace cuánto conoce el MNCP? ¿Cómo lo conoció?
4. ¿Durante cuánto tiempo ha trabajado en el MNCP?
5. ¿Qué cargos ha tenido y cuáles fueron sus responsabilidades?
6. ¿Qué transformaciones y permanencias vio durante su trabajo dentro del museo?

### La historia del museo

Objetivo: Conocer la historia del museo.

7. ¿Qué conoce de la historia del museo?
8. Si tuviera que establecer periodos en la historia del MNCP ¿Cuáles serían? ¿por qué?
9. ¿Cuántas direcciones ha tenido el museo? ¿Durante qué periodos?
10. ¿Cuáles han sido las prioridades de gestión del museo?
11. ¿Qué retos y dificultades ha tenido el museo a lo largo de su historia?
12. ¿Qué fortalezas ha tenido el museo a lo largo de su historia?

### Valores del museo

Objetivo: Comprender los valores culturales que han orientado la gestión del MNCP.

13. Durante los primeros años del MNCP ¿Cuál era su principal objetivo? ¿Qué buscaba aportar? ¿se ha transformado este objetivo?
14. ¿Por qué ha buscado el museo ser reconocido? ¿ha sido reconocido por esto o por otras cosas? ¿Cuáles?
15. ¿Qué ha aportado el MNCP a la sociedad durante las diferentes etapas de la historia? (Aporte funcional, histórico, simbólico, estético, educativo, patriótico, de autenticidad) ¿Cómo? ¿Por qué?
  1. En la primera etapa...
  2. En la segunda etapa...
  3. En la tercera etapa...
16. ¿Cuándo el MNCP ha tenido mayor prestigio? ¿a qué lo atribuye? ¿Cómo fue reconocido en esa situación? como un museo que...
17. En cada una de sus etapas ¿Cómo cree usted que ha sido percibido el museo?
18. ¿Cuáles son las necesidades que satisface el MNCP a la sociedad?

### La historia del contexto del museo

Objetivo: Conocer los factores relevantes del contexto que han influido en la historia del museo

19. ¿Qué factores del contexto han influido más en la historia del museo? ¿Cómo? ¿Por qué?
20. ¿Qué sucesos o acontecimientos históricos políticos, sociales, culturales han tenido repercusiones en el MNCP? ¿Cómo? ¿Por qué?
21. ¿Qué políticas públicas han influido el devenir histórico del museo? ¿Cómo? ¿por qué?
22. ¿Las transformaciones urbanas han influenciado el devenir histórico del museo? ¿Cómo? ¿por qué?

### El MNCP hoy

23. ¿Cómo es percibido el MNCP actualmente?
24. ¿Cuál es el aporte sustancial del museo hoy?
25. Si se le pidiera que le explicara a una persona que no sabe nada del museo por qué vale la pena ir al museo, ¿qué le diría? ¿Cómo describiría este museo?
26. ¿Por qué viene la gente al museo?

**Anexo 3. Cuadro de Análisis por periodo (Formato)**

Periodo			
	Descripción del Valor	Gestión del Museo	Contexto
Valor de Uso			
Valor Formal			
Valor Simbólico			